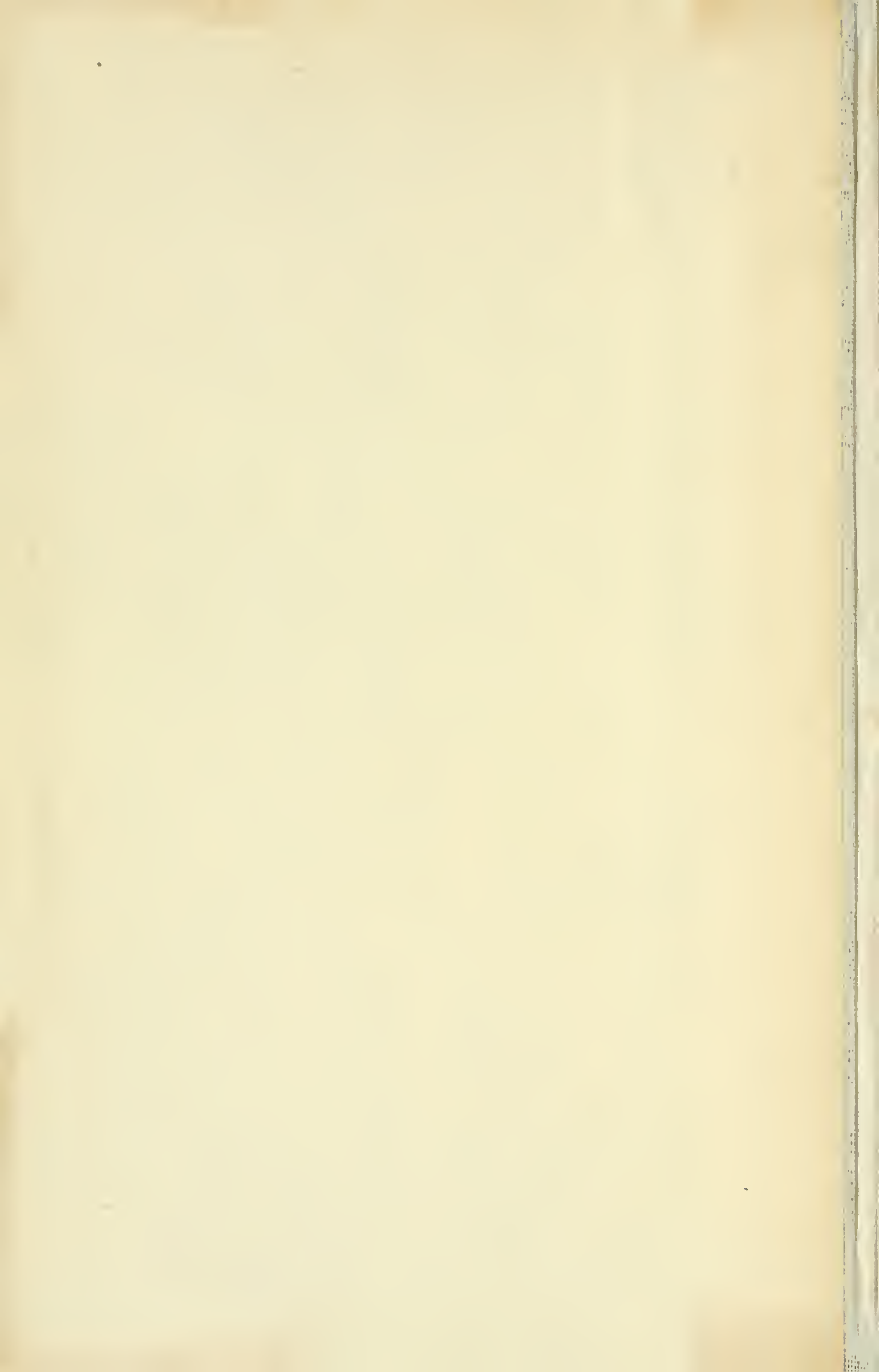






ENGLISCHE STUDIEN.

45. BAND.

ENGLISCHE STUDIEN.

Organ für englische philologie

unter mitberücksichtigung des englischen unterrichts auf höheren schulen.

Gegründet von Eugen Kölbing.

Herausgegeben

von

JOHANNES HOOPS,

professor der englischen philologie an der universität Heidelberg.

---

45. band.



Leipzig.

O. R. REISLAND.

Karlstrasse 20.

1912.

1. heft s. 1—179 ausgegeben mitte Juli 1912.
2. heft s. 181—348 ausgegeben mitte Sept. 1912.
3. heft s. 349—472 ausgegeben mitte Nov. 1912.

Piercrsche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.



INHALT DES 45. BANDES.

ABHANDLUNGEN.

BERICHTE.

BESPRECHUNGEN.

I. Sprachgeschichte.

II. Literaturgeschichte.

III. Neueste erzählungsliteratur.

XI. Literaturgeschichte für schulen.

XII. Schulausgaben.

1. Diesterwegs *Neusprachliche reformausgaben.*

2. *Sammlung englischer und französischer autoren.* Herausgegeben von F. Eigl und R. Lederer.

3. Freytags *Sammlung französischer und englischer schriftsteller.*

MISCELLEN.

VERZEICHNIS DER MITARBEITER.

ÜBER DIE NEUENGLISCHE VOKAL-VERSCHIEBUNG.

Wie bekannt, ist professor K. Luick der meinung, daß die spezifisch neuenglische vokalverschiebung ("the great vowel-shift") auf wenige große impulse zurückzuführen sei, welche er so formuliert (Untersuchungen § 587):

»Sie wird eröffnet durch

1. das gemeinenglische vorrücken von *ẹ̄*, *ọ̄* zu *ī*, *ū* . . . . Bei dieser bewegung stoßen sie auf me. *ī*, *ū* und verdrängen sie aus ihrer stellung: *ī*, *ū* werden zu diphthongen.

. . . .

Der nächste primäre impuls . . . . war

2. das vorrücken des *a* in der richtung zum vokalextrem *i*, also zunächst unter die *e*-laute. Bei der kürze kam diese bewegung sowohl hinsichtlich des grades als der geographischen ausbreitung nur wenig zur geltung; die länge dagegen rückte gemeinenglisch so weit vor als sie konnte, ohne mit einem anderen laute zusammenzufallen. Bei dieser bewegung stößt sie auf das me. *ę̄* und verdrängt es . . .« usw.

Luick meint also, daß diese große vokaländerung auf einer unteren stufe angefangen habe, und daß die höher liegenden laute durch diese bewegung aus ihrer stellung verdrängt worden seien.

Dementgegen meint prof. Jespersen (MEG. 8. 12 f.), daß die bewegung von oben ausgegangen sei, daß erst *ī* und *ū* diphthongiert worden, und daß dann die laute *ẹ̄*, *ę̄*, *ā* sowie *ọ̄*, *ǭ* allmählich die ledig gewordenen plätze besetzt haben.

In meiner anzeige von Jespersens buch (Engl. St. 42, 274) habe ich mich der meinung Jespersens angeschlossen, ohne jedoch die frage nach allen seiten hin behandeln zu können. Ich werde daher hier versuchen, die sache des näheren zu be-

trachten und Luicks beweise für seine theorie genauer zu prüfen.

Luicks hauptbeweis für seine theorie finden wir Unters. § 142, wo es heißt:

> »Es hat sich gezeigt, daß die gebiete von frühne. *ū* und *ū* für me. *ọ̄* mit den gebieten der erhaltung und diphthongierung des me. *ū* sich bis auf eine kleine verzahnung genau decken. Diese beziehung kann unmöglich zufall sein, sie muß auf einem ursächlichen zusammenhang beruhen. Von diesen lautwandlungen ist nun die nordhumbrische modifikation des *ọ̄* unzweifelhaft die älteste . . . . Als daher der wandel von *ọ̄* zu *ū* kam, war das gebiet, auf welches es sich möglicherweise ausbreiten konnte, bedeutend kleiner als das, welches der diphthongierung des *ū* offen stand. Wenn nun ersterer sein mögliches verbreitungsgebiet wirklich völlig ausfüllt, letzteres aber nur soweit kommt wie er, obwohl die möglichkeit einer weiteren ausdehnung gegeben war, wenn also mit einem worte *ū* nur dort diphthongiert wurde, wo *ọ̄* zu *ū* vorrückte, so ergibt sich völlig zwingend, daß *ū* nur deswegen diphthongiert wurde, weil *ọ̄* zu *ū* vorrückte und es gewissermaßen aus seiner stellung verdrängte.«

Nun muß zugegeben werden, daß, wenn die sache so einfach wäre, wie aus den eben zitierten worten hervorzugehen scheint, dann würde Luick gewiß recht haben. Könnte es wirklich gezeigt werden, einerseits daß überall, wo *ọ̄* zu *ū* vorgerückt, auch *ū* diphthongiert worden wäre, anderseits, daß dort, wo *ọ̄* nicht zu *ū* geworden, auch *ū* unverändert geblieben wäre, ja dann hätten wir nichts anderes zu tun, als anzunehmen, daß das vorrücken des *ọ̄* zu *ū* auch die diphthongierung des *ū* verursacht hat, obschon man, wie Luick selbst zugibt, nach allgemeinen eindrücken die bewegung wohl eher umgekehrt erwartet hätte. Aber um diese zwingende beweiskraft zu haben, müssen die übereinstimmungen zwischen den verschiedenen entwicklungen der laute *ọ̄* und *ū* ausnahmslos sein (wenigstens müssen mögliche ausnahmen sich leicht und ungezwungen erklären lassen), und umgekehrt muß eingeräumt werden, daß, wenn sich unzweifelhafte fälle finden, wo *ū* diphthongiert worden ist, ohne daß *ọ̄* zu *ū* geworden, oder wo *ū* geblieben ist, trotzdem *ọ̄* wirklich zu *ū* geworden, — die ganze theorie Luicks zu boden fällt.

Das hier gesagte gilt natürlich auch von den lauten ẹ̄ und ī.

Ich werde jetzt zu zeigen versuchen, daß es wirklich solche unzweifelhafte fälle gibt, die der theorie Luicks widersprechen, indem ich die bemerkung vorausschicke, daß ich meiner untersuchung nicht Ellis' dialektübersicht, sondern Wrights *English Dialect Grammar* zugrunde gelegt habe. Es ist auch einleuchtend, daß die dialekte, wo die entwicklungen ọ̄ > ū, ū > *au* und ẹ̄ > ī, ī > *ai* ganz regelmäßig vor sich gegangen haben, nichts beweisen. In frage kommen nur die dialekte, welche verschiedene abweichungen von dem regelmäßigen schema aufweisen. Ich behandle erst die übergänge ọ̄ > ū und ū > au.

Daß die verschiedenen diphthonge des *əu*-typus auf ein früheres ū zurückgehen (Luick, Unters. § 118), ist wahrscheinlich. Das mag auch der fall sein mit *ui* im südwestlichen Yorkshire. Dagegen gibt Luick selbst zu, daß die werte *iu*, *iə* für me. ọ̄ nicht auf ein früheres ū, sondern auf ein *ü* zurückgehen müssen. Somit sollten wir erwarten, daß überall, wo *iu, iə* herrscht, das me. ū geblieben, resp. nicht diphthongiert worden wäre.

Nach den Unters. § 119 scheint es, als ob Luick *iu* nur auf dem nordhumbrischen gebiete findet. Nach Wright aber findet sich dies *iu* auch in Lancashire, Staffordshire, Leicestershire, Derbyshire, Warwickshire, Worcestershire, Shropshire, Norfolk, Suffolk sowie *œ̄, ü, iü,* in Devonshire. Gewiß findet sich daneben, besonders im südlichen Mittelland, auch ū, aber wir haben keinen beweis dafür, daß in diesen dialekten *iu* eine spätere entlehnung aus anderen dialekten ist. Besonders ist zu merken, daß in Norfolk, Suffolk und Devon nach Wright gar keine ū vorkommen. Wir sind daher gewiß berechtigt, anzunehmen, daß in den genannten dialekten das me. ọ̄ ursprünglich nicht zu ū vorrückte, und daß daher hier kein grund vorhanden war, weshalb me. ū diphthongiert werden sollte. Es ist aber eine tatsache, daß eben in diesen dialekten alle me. ū zu diphthongen *(au, vu, eu, əu)* geworden sind. Und selbst wenn wir nur die drei letztgenannten dialekte (Norfolk, Suffolk und Devon) berücksichtigen wollen, so haben wir wenigstens hier einen unzweifelhaften fall von diphthongierung des me. ū, ohne daß es aus seiner stellung von dem vorrückenden ọ̄ verdrängt worden ist. Anderseits hat Luick selbst

angeführt, daß in Lincolnshire ǭ zwar zu ū vorrückte, daß aber dennoch ū als ū geblieben ist. Wir können also feststellen:

1. Es gibt wenigstens ein sicheres beispiel, daß me. ǭ zu ū vorrückte, ohne me. ū aus seiner stellung zu verdrängen.

2. Es gibt wenigstens drei dialekte, aber höchstwahrscheinlich noch mehr, wo me. ū diphthongiert worden ist, ohne daß es aus seiner stellung von dem vorrückenden ǭ verdrängt wurde.

Was nun me. ę̄ und ī betrifft, so sind die fälle nicht so entscheidend als bei ǭ und ū. Freilich gibt es mehrere dialekte, wo me. ē jetzt nicht als ī, sondern als *ei* oder sogar ē auftritt, und wo trotzdem me. ī diphthongiert worden ist. Luick faßt aber sowohl *ei* als ē als rückbildungen von früherem ī auf, und somit würden diese fälle seiner theorie nicht widersprechen. Diese erklärung mag für *ei* zutreffen: eine entwicklung ę̄ > ī > *ei* hat wenigstens nichts unnatürliches an sich. Dagegen scheint es mir wenig wahrscheinlich, daß das modern-dialektische ē lediglich auf senkung eines früheren ī beruhen sollte. Für eine solche rückgängige bewegung haben wir keine analogie. Warum sollten auch dieselben dialekte, die me. ī zu *ei* und weiter zu *ai* entwickelten, das aus me. ę̄ entstandene ī plötzlich wieder zu ē zurückführen? Das widerspricht gewiß den allgemeinen englischen tendenzen. Die langen vokale streben ja alle nach dem vokalextrem hin, so daß ein übergang ī > ē ganz unerklärlich scheint. Oder vielleicht meint Luick, daß das aus me. ę̄ entstandene ī erst zu *ei* geworden, und daß dies *ei* weiter in ę̄ gewandelt ist. Nun wäre ein übergang *ei* > ę̄ an sich ganz gut denkbar, er kommt mir aber als sehr unwahrscheinlich vor, wenn wir bedenken, daß dieselben dialekte das aus me. ī entstandene *ei* niemals in ę̄ monophthongiert, sondern es weiter in *ai*, ā oder *oi*, ǭ entwickelt haben.

Ich glaube daher, daß das modern-dialektische ę̄ wirklich ein überbleibsel des me. ę̄ ist, und dann fragt es sich, ob nicht auch das *ei* in denselben dialekten als eine mittelstufe zwischen ē und ī zu betrachten ist, etwa als ein kompromiß zwischen beiden. So hat zb. Buckinghamshire für me. ę̄ zwar ī oder *iə*, aber ē in vielen wörtern, wo es altengl. *īe* (d. i. umlaut von *ēa*, *ēo*, s. Wright § 144) entspricht, und im mittleren teil derselben grafschaft findet sich ē in *feed* und *green*, aber *ei* in *feet*. Aber das me. ī ist in diesem dialekt immer zu einem

vollen diphthong geworden *(ai, vi, oi)*. Beinahe dasselbe verhältnis weisen Gloucestershire und Sussex auf.

Ich behaupte nicht, daß diese dialektischen *ei* und ę̄ an sich ganz überzeugend sind. Es ist ja eine möglichkeit vorhanden, daß Luicks erklärung dieser laute die richtige ist, aber entscheidend können sie auch nicht für seine theorie sein. Wenn wir aber diese entsprechungen für me. ę̄ in verbindung mit dem übergang ǭ > *iu* betrachten, so gewinnt, glaube ich, meine auffassung an wahrscheinlichkeit. Es zeigt sich nämlich, daß *ei*, ē für me ę̄ sich meistens in denselben dialekten finden, die *iu* für me. ǭ haben, so, wo nicht allgemein, jedoch wenigstens in vielen wörtern, in Yorkshire, Staffordshire, Leicestershire, Warwickshire, Shropshire, Norfolk, Suffolk und Sussex. Das scheint kein zufall zu sein. Wo me. ǭ nicht allgemein zu *ū* geworden, dort ist auch nicht ę̄ allgemein zu ī geworden. Aber in allen diesen dialekten sind sowohl *ū* wie ī diphthongiert worden.

Ich finde daher, daß Luicks »verdrängungs-theorie« von den modern-dialektischen verhältnissen nicht gestützt wird, und wenn wir nun die historischen tatsachen in der schriftsprache betrachten, so wird diese theorie noch zweifelhafter.

Es kann wohl keinem zweifel unterliegen, daß me. ī und *ū* um das jahr 1500 schon wirkliche diphthonge, etwa *ei* und *ou*, waren (s. Jesp. MEG. 8, 21—22). Dann muß aber die diphthongierung beträchtlich früher angefangen haben. Aber noch 1568 beschreibt Smith me. ę̄ in *be* als einen laut »qui nec ē nec ī reddit auribus, sed quoddam medium et tamen simplex est.« Zwar gibt schon the Welsh Hymn (um das jahr 1500) me. ę̄ und ǭ bzw. als ī und *w* wieder, aber das beweist ja nichts für die chronologie, da dieselbe quelle auch me. ī und *ū* bzw. als *ei* und *ou* wiedergibt. In den von Diehl (Anglia 29, 165 f.) untersuchten texten finden sich in der ersten hälfte des 16. jahrhunderts, oder wenige jahre später, vielfach schreibungen wie *confeined, -sheire areise, leyke, deseyre, deyed, bey, feyre, meyturs (= mitres), leys, kneyff, seyn (= sign), weyff*, während sich in dieser zeit nicht so viele ī für me. ę̄ finden. Zwar trifft man in denselben texten auch schreibungen wie *leke = like, leekness, depreve, heher = higher*, aber teils kommen sie, wie es scheint, nicht so häufig vor, teils kann *e* hier sehr gut fehlschreibung für *ei* sein. Es scheint daher festzustehen, daß die diphthon-

gierung der me. ī und ū früher erkannt wurde als die hebung der me. ẹ̄ und ọ̄. Das kann aber doch wohl nur bedeuten, daß die diphthongierung von ī und ū um das jahr 1500 weiter vorgeschritten war als die hebung von ẹ̄ und ọ̄. Aber in dem falle muß die diphthongierung auch früher angefangen haben.

Dies stimmt auch viel besser mit theoretischen erwägungen. Wenn der übergang ī > *ai* und ū > *au* nicht ein spontaner ist, sondern durch das vorrücken der laute ẹ̄ und ọ̄ bewirkt wurde, so ist man berechtigt zu fragen: was hat denn das vorrücken dieser laute bewirkt? Auch Luick meint ja nicht, daß die bewegung ursprünglich vom ā ausgegangen sei. Wenn ich ihn recht verstanden habe, so meint er, daß der anfang mit dem vorrücken der laute ẹ̄ und ọ̄ gemacht werde, wodurch ī und ū aus ihrer stellung verdrängt werden. Dann fange ā an, sich dem ę̄ zu nähern, wodurch letzterer laut in den leeren platz des ẹ̄ verdrängt werde. Ist es nun nicht merkwürdig, daß die zwei harmonischen reihen ī — ẹ̄ — ę̄ — *[ā]* und ū — ọ̄ — ǭ — *[ā]* ohne ersichtlichen grund gestört werden sollte durch die plötzliche bewegung der mittleren laute ẹ̄ und ọ̄? Könnte man wenigstens annehmen, daß die erste bewegung vom ā ausgegangen wäre, und daß dadurch die höher liegenden laute allmählich aufwärts gedrängt worden wären: das wäre zum teil verständlich. Freilich müßte dann die bewegung der laute ǭ — ọ̄ — ū durch symmetrie mit der vorderen reihe erklärt werden, da natürlich ā nicht sowohl ę̄ wie ǭ gleichzeitig verdrängen konnte. Aber eine solche annahme widerspricht den tatsachen; denn das unterliegt wohl keinem zweifel, daß die diphthongierung des ī und ū stattfand, ehe ā angefangen hatte, sich dem ę̄ zu nähern. Und ist es nicht ebenso merkwürdig, daß, nachdem ẹ̄ sich aufwärts in bewegung gesetzt, der offene ę̄-laut still stehen bleibt, bis er von dem vorrückenden ā aus seiner stellung verdrängt wird? Das eine ē soll sich also ohne grund in bewegung gesetzt haben, das andere ē dagegen müsse sozusagen mit gewalt aus seinem platz verdrängt werden, obschon in diesem falle ein wirklicher grund für sein vorrücken schon vorhanden war. Das kommt mir sehr unglaublich vor.

Und wie steht es endlich mit Luicks beweisen dafür, daß der übergang ę̄ > ẹ̄ durch das vorrücken des ā bzw. *ai* bewirkt wurde? In Unters. § 301 heißt es, »daß die bewegung

des me. ę gegen das vokalextrem einzig durch das vorrücken des *ā* bzw. des seine stelle einnehmenden *ai* veranlaßt ist, und daher in stets gleichem abstand von diesen sich vollzieht. Es wird dort zu ī, wo *ā* oder *ai* zu ẹ werden, wo die äußerste monophthongische lautstufe, die letztere erreichen, ę ist (im südwesten, wo *ā* dann abgestumpft wird, *ai* aber überhaupt bleibt), verharrt ē auf der stufe ẹ.

Betrachten wir die südwestlichen dialekte. Es ist ganz richtig, daß in den meisten von diesen *ai* gewöhnlich diphthongisch geblieben ist (ich sehe hier von den einzelnen *ē*, *eə*, *iə*, *ǣ* ab, die wahrscheinlich als entlehnungen erklärt werden können), außer in Cornwall, wo Wright kein einziges wort mit diphthong verzeichnet. Zwar sind die angaben aus diesem dialekte sehr spärlich, indem aus West-Cornwall nur *nail, tail* mit *eə*, *day* mit *ē*, und aus Ost-Cornwall *maid* mit ē verzeichnet sind. Aber hieraus kann doch unmöglich geschlossen werden, daß der alte diphthong geblieben ist. Richtig ist auch, daß diese dialekte für das alte ę jetzt meist ẹ haben (ich sehe auch hier von gelegentlichen ī, *iə*, *eə* ab). Dagegen stimmen Luicks, dh. Ellis' angaben für die entsprechungen des alten *ā* nicht ganz mit Wrights. Letzterer verzeichnet für alle südwestlichen dialekte für diesen laut *eə* + *ē*, *iə*, und er fügt ausdrücklich hinzu, daß "in those counties where *eə* and *iə* fluctuate the younger generation use *eə* and the older *iə*". Es scheint also, daß die abstumpfung jüngeren datums ist, und daß altes *ā* wirklich bis zu ẹ oder *iə* vorgerückt hat. Aber in dem falle hätten wir für das alte ę volles ī erwarten sollen. Nun haben aber, wie oben gesagt, alle diese dialekte regelmäßig ẹ für altes ę, und wir haben also hier, wie es scheint, einen fall von dem übergang *ā* > ẹ, ohne daß dies den nach Luicks theorie zu erwartenden übergang ę > ī bewirkt hat. — Ich finde daher, daß Luicks verdrängungstheorie auch nicht auf diesem punkte aufrecht erhalten werden kann.

Wie haben wir uns dann die sache vorzustellen? Streng genommen, meine ich, geht die bewegung (um uns an die vordere reihe zu halten) weder von ī noch von einem anderen einzelnen laut aus, sondern hat in wirklichkeit wahrscheinlich das ganze vokalsystem (aber natürlich nur die langen vokale) auf einmal ergriffen, aber sie ist nicht in allen vokalen zur selben zeit erkannt worden. Schon im 15. jahr-

hundert, vielleicht schon in der ersten hälfte desselben, muß die allgemeine tendenz, die langen vokale zu »verdünnen«, sich geltend gemacht haben, aber eben weil diese tendenz alle langen vokale ergriff, wurde sie lange zeit gar nicht erkannt, da das gegenseitige verhältnis zwischen den vokalen nicht gestört wurde.

Durch diese »verdünnung« wurde ī erst zu *ij*. Da in dieser weise das erste element dieses beginnenden diphthonges kurz geworden war, konnte er wie andere kurze vokale gesenkt werden; so enstand *ıi*, aber noch war der unterschied von reinem ī ebensowenig merkbar als die kleine änderung der anderen vokale; *ā* zb. war nur ein wenig vorgerückt worden, aber noch ein wirkliches *ā*. Und selbst als *ıi* ein volles *ei* geworden war, fiel das vorrücken der anderen vokale so wenig auf, daß Smith noch in 1568 das ẹ̄ als einen mittellaut zwischen ę̄ und ī auffaßte. Zur selben zeit war *ā* so weit vorgerückt, daß es von vielen als *ǣ* anerkannt wurde. Es ist also, glaube ich, phonetisch unrichtig zu sagen, daß erst ī zu *ei* wurde, und daß dann ẹ̄ in ī geändert wurde usw. Die ganze vokalreihe arbeitet sich allmählich aufwärts resp. (das *ā*) vorwärts, aber da natürlich der übergang ī > *ei* früher als der übergang ẹ̄ > ī, und dieser wieder früher als ę̄ > ẹ̄ wirklich anerkannt wurde, so kann man sich praktisch auch so ausdrücken, als ob die übergänge auch in dieser reihenfolge stattgefunden hätten.

Frederiksstad (Norwegen), im März 1912.

Aug. Western.

ZUM URHAMLET.

Nach den eingehenden untersuchungen von Sarrazin, Schick und Boas[1]) kann es keinem zweifel unterliegen, daß der Hamletstoff schon vor Shakespeare in England dramatisch behandelt und auf dem theater aufgeführt worden ist. Spuren einer Hamlettragödie reichen bis in das jahr 1589 zurück und 1594 wurde eine solche von Henslowe in den Newington Butts gespielt. Ob es sich in beiden fällen um dasselbe stück handelt, ist nicht erweisbar, im gegenteil berechtigtem zweifel unterworfen, doch ist die forschung auf diese frage nocht nicht eingegangen, sondern sie hält sich an einen »Urhamlet«, auf den alle angaben vor Shakespeares meisterwerk bezogen werden. Daß der verfasser dieses »Urhamlet« Kyd war, ist von Sarrazin und nach ihm von Boas mit so triftigen gründen dargetan worden, daß, wenn ein literarisches thema überhaupt durch Indizien bewiesen werden kann, dieses als bewiesen gelten muß. Leider ist das werk unrettbar verloren. Der verlust ist um so empfindlicher, da uns dadurch nicht nur ein wichtiges glied in der entwicklung des englischen dramas fehlt, sondern auch die wertvollste unterlage zur erklärung von Shakespeares *Hamlet*. Wenn wir diese quelle besäßen, vermutlich die einzige quelle des dichters — denn daß er neben ihr auch Belleforests novelle benutzt hat, ist mehr als zweifelhaft — so würde zwar der streit um das, was Hamlet uns bedeutet, nicht aufhören, aber über die absichten des verfassers würde der vergleich seines werkes mit der vorlage völlige klarheit schaffen. Dadurch erklärt sich

---

[1]) Sarrazin, Die entstehung der Hamlet-tragödie. Anglia B. 12, 13 u. 14 (1889, 91 u. 92). Derselbe, Thomas Kyd und sein kreis. Berlin 1892. Schick, Einleitung zur ausgabe der *Spanischen tragödie* in Temple-Dramatists, London 1898. Boas, The works of Thomas Kyd, Oxford 1901, in der einleitung.

das heiße bemühen, das man auf die versuche, den »Urhamlet« wenigstens in den grundzügen zu rekonstruieren, verwendet hat. Das material ist allerdings spärlich; vor allem bietet die festgestellte autorschaft Kyds keine möglichkeit, auf den charakter seiner verlorenen tragödie zu schließen. Der unstete dichter hat einen persönlichen, einheitlichen stil niemals gefunden. Er stand mit einem fuß auf der volksbühne, mit dem andern im klassizismus; für die erstere schrieb er die *Spanische tragödie,* im sinne des zweiten übersetzt er die *Cornelia* von Garnier, und nach der auffassung der damaligen kritik kann es keinem zweifel unterliegen, daß er nur in der letzteren ein kunstwerk sah. Sein *Hamlet* kann sich also sowohl in der einen als der andern richtung bewegt haben, er kann klassizistisch gewesen sein oder ein stück für die volksbühne. Das eine schließt das andere aus, denn eine vermittlung zwischen den beiden extremen gab es in den 80er jahren, also der zeit, wo der »Urhamlet« entstanden sein muß, nicht. Anspielungen auf das alte stück sind nicht selten; wir erfahren aus ihnen, daß der held schon dort in wahnsinn fiel oder wahnsinn simulierte, daß ein racheheischender geist auftrat, und daß ein ausspruch "there are things called whips in store" vorkam[1]). Das sind wichtige tatsächliche angaben, aber bedeutungslos für den stil der tragödie. Ergiebiger in dieser beziehung ist die bekannte invective Nash's in der vorrede zu Greenes *Menaphon,* deren wichtigster passus lautet: "It is a common practise now a daies, amongst a sort of shifting companions, that run through every art and thrive by none, to leave the trade of Noverint, whereto they were borne, and busie themselves with the indevors of art, that could scarcelie latinise their neck-verse if they should have neede; yet English Seneca read by candle-light yeeldes manie good sentences as blood is a beggar" and so forth: "and if you intreate him faire in a frostie morning, he will afford you whole Hamlets, I should say handfull of tragical speeches[2])." Nash

---

[1]) Eine zusammenstellung der betreffenden zitate findet sich bei Halliwell-Philipps, Outlines of the life of Shakespeare, vol. II, s. 311 ff. 10. aufl. London 1895. Daß der geist den ausruf »Hamlet, revenge!« that, kann zweifelhaft sein. Es ist ebenso gut möglich, daß seine racheaufforderung zu diesem geflügelten worte umgeprägt wurde.

[2]) Zitiert nach Boas l. c. s. XX. Die fortsetzung der stelle ist in diesem

spricht hier im plural von einer Mehrzahl von dichtern, obgleich sein ausfall sich in erster linie gegen einen einzelnen richtet, gegen den Hamletverfasser, aber nicht als sondererscheinung, sondern als vertreter einer bestimmten verbreiteten klasse. Der autor und sein werk sind in den augen des satirikers typisch, und zwar, wie es zunächst scheint, für die von Seneca abhängige dramatische richtung. Doch das kann der sinn der stelle auf keinen fall sein. Möglichste annäherung an Seneca und möglichst viel entlehnung aus Seneca forderte nicht den spott der humanisten heraus, sondern galt in ihren augen als höchstes lob. Claudio Tolomei sieht das heil der modernen dichtung ausschließlich in der strengsten nachahmung der alten und nur diese erklärte der einflußreichste ästhetiker des sechzehnten jahrhunderts, Scaliger, für erstrebenswert, expetenda[1]). Die Engländer teilten diesen standpunkt durchaus, wie aus Philippe Sidneys schriften[2]) und mit besonderer deutlichkeit aus Nash's eigenen werken hervorgeht, die, wie sein neuester herausgeber nachweist, kaum mehr als eine sammlung antiker zitate bilden. Also an einen tadel der Senecanachahmung konnte der pamphletist nicht denken und hat er nicht gedacht. Der ton liegt auf dem worte »english«. Nicht der anschluß an den römischen dramatiker wird verworfen, sondern daß dieser anschluß mittels einer übersetzung bewirkt ist. Nash weist auf die eselsbrücke hin, durch deren gebrauch es dem Hamletverfasser gelungen ist, den eindruck klassischer bildung und klassischer kunstfertigkeit zu erwecken. Ein werturteil über das stück enthält die stelle nicht, sie charakterisiert den »Urhamlet« nur als ein drama, das scheinbar von einem in der antike bewanderten humanisten geschrieben ist, also als ein werk der klassizistischen richtung. Damit stimmen die sonstigen angaben der stelle überein. Wie alle diese klassizistischen dichtwerke enthielt der Urhamlet lange pathetische reden, er war also deklamatorisch und reich an sentenzen, von denen eine, »Blut ist ein bettler«, — offenbar aus dem zusammenhang gerissen — angeführt wird. Ein solches werk

---

zusammenhang bedeutungslos, da sie sich nur auf die person des verfassers bezieht.

¹) Claudio Tolomei, Versi et Regole della Nuova Poesia Toscana, Roma 1539 und Scaliger: Poetices libri septem 1561 bd. V cap. 1.

²) Cf. Apologie of Poetrie, neudruck von Arber, besonders s. 63 ff.

besaß ein besonderes interesse für die studenten von Oxford und Cambridge, an die Nash's vorrede sich wendet; ebenso für ihn selber. Den ruhm, ein stück für die volksbühne geschrieben zu haben, hätte er dem ungenannten nichtakademiker gern gelassen, daß diesem aber ein klassizistisches werk gelungen war, forderte den neid des humanisten heraus. Dazu paßt auch, was über die stellung des autors gesagt wird. Der trade of Noverint bezeichnet den beruf des gerichtschreibers im gegensatz zu den ihm übergeordneten akademisch gebildeten juristen. Gerade diese pflegten damals das klassizistische schauspiel in besonderem maße und zählten mehrere gelehrte dichter in ihren reihen. Nash spottet darüber, daß der schreiber es den meistern gleichtun will, ohne die dazu gehörige bildung zu besitzen.

Die frage ist nun, was verstanden die zeitgenossen unter einem klassizistischen, stark von Seneca beeinflußten drama? Man hat auf grund vielfacher stofflicher und sprachlicher ähnlichkeiten in Shakespeares *Hamlet* und der *Spanischen tragödie* geschlossen, daß diese und der »Urhamlet« als schwesterstücke der gleichen gattung angehörten. Der schluß scheint nicht gerechtfertigt, wenn diese ähnlichkeiten auch zugegeben werden müssen. Aber es ist im auge zu behalten, daß Shakespeare an den *Hamlet* herantrat unter dem eindruck der wirkungsvollen wiederaufnahme der *Spanischen tragödie* im jahre 1602 und aus ihr motive übernommen haben mag. Sodann sind beide dramen rachestücke, eine form, die mit notwendigkeit eine gewisse gleichheit zwischen den gestalten und motiven herbeiführen mußte, aber diese gleichheit findet sich nicht nur in ihnen, sondern in allen stücken dieser um jene zeit dominierenden art, wie den *Misfortunes of Arthur, Titus Andronious, Arden von Feversham,* ja selbst schon dem alten *Gorboduc,* gleichgültig, ob sie der volkstümlichen oder der klassizistischen richtung angehörten. Auch daß das verbrechen und die rache sich innerhalb einer familie vollziehen, bildet kein besonderes band zwischen dem »Urhamlet« und der *Spanischen tragödie,* sondern entspricht dem allgemeinen typus. Dazu kommt, daß beide dramen von demselben verfasser stammen, und schon dadurch werden anklänge im ausdruck hinreichend erklärt, ohne daß bei Kyds vielseitigkeit daraus weitere schlüsse auf den stil des »Urhamlet« gezogen werden können. Richtig

ist, daß der literarhistoriker den einfluß Senecas in der *Spanischen tragödie* vielfach nachweisen kann, aber darum erschien den zeitgenossen das stück noch lange nicht in besonderem maße von dem Lateiner abhängig. In *Faust II* finden sich sehr viele von Shakespeare entlehnte motive, zb. die helfenden elfen, das schauspiel im schauspiel und das totengräberlied, aber darum kann man nicht behaupten, daß gerade dieses werk Goethes im zeichen Shakespeares stände. So liegt die sache mit der *Spanischen tragödie* und Seneca. Sein einfluß ist unverkennbar, denn das rachestück existierte nur durch ihn. Er bildet eine ebenso notwendige voraussetzung für das Elisabethanische drama, das volkstümliche und das klassizistische, wie Shakespeare für das deutsche, aber trotz dieser berührungspunkte blieb die *Spanische tragödie* durch eine ungeheure kluft von Seneca getrennt. Sie war ein volksstück für die volksbühne, und zwar ein volksstück, das gerade dem geschmack der menge in weitestem maße entgegenkam, durch die polymythie der handlung, die große zahl der auftretenden personen, die beimischung komischer episoden und die morde auf der szene. Und diese momente mußten das urteil der zeitgenossen viel mehr bestimmen als einzelne nur dem literarhistoriker wahrnehmbare anklänge an Seneca. Wo immer von der *Spanischen tragödie* gesprochen wird, besonders von kritikern mit klassischen neigungen, wird sie stets in spöttischem ton als ein werk hingestellt, das gerade auf den großen haufen besondere anziehungskraft ausübt, ja den schlechtesten masseninstinkten schmeichelt. In Jonsons *Every man in his humour* (I 4) begeistern sich die dummköpfe Bobadill und Mathew für das stück, in der induktion zu *Cynthia's Revels* gilt es als das lieblingswerk urteilsloser leute, und in Rawlins *Rebellion* (V 1) versuchen ein paar schneider an ihm ihre schauspielerischen talente. In derselben richtung bewegen sich die häufigen anspielungen auf die *Spanische tragödie* bei Shakespeare, Jonson und Dekker. Nirgends findet sich ein wort der anerkennung oder der achtung, mit dem man bei einem klassizistischen werk zum mindesten den guten absichten der autoren huldigte, wie Philippe Sidney denen des *Gorboduc* (Apologie for Poetry l. c.). Und diese populären bestandteile überwiegen selbst für die literarhistorische betrachtung derartig, daß das stück dem Senecatypus, zu dem nach Nash's angaben der »Urhamlet«

gehörte, nicht zugerechnet werden darf. Rudolf Fischer[1]) bezeichnete es mit *Locrine* und *Soliman* als einen mischtypus, Markscheffel[2]) nennt es kurzweg ein berühmtes volksstück und selbst Schick (aao. 136), der eine stilgleichheit zwischen dem »Urhamlet« und der *Spanischen tragödie* annimmt, erklärt in einer note zu seiner ausgabe der letzteren, es scheine fast, als habe Kyd allen dramatischen gesetzen ins gesicht schlagen wollen. Und nur, wo diese gesetze beobachtet wurden oder wenigstens das bestreben bestand, sie zu beobachten, kann man von einer klassizistischen, von Seneca beeinflußten tragödie sprechen. Eine solche, wenn auch unzulänglich in der ausführung, war nach Philipp Sidneys urteil der *Gorboduc*, *Tancred and Gismunda* und die mit dem Urhamlet etwa gleichzeitigen *Misfortunes of Arthur*. Keines dieser stücke gehörte der volksbühne an. Und dasselbe gilt für den »Urhamlet«, der unter diesen Senecatypus fiel. Sein stil war nicht der gleiche wie der der *Spanischen tragödie*, sondern gerade das gegenteil; also klassizistisch, mit einer einheitlichen handlung, unter wahrung des einheitlichen ortes und der zeit, soweit das in england üblich war, mit chören und einer beschränkten personenzahl. Wären die beiden dramen Kyds, der »Urhamlet« und die *Spanische tragödie* gleichartig gewesen, so wäre es unbegreiflich, daß Nash gerade das erstere zum gegenstand seiner spöttischen bemerkungen machte und nicht die weit erfolgreichere und sicher auch ältere *Spanische tragödie*. Das war nur möglich, weil beide stücke im stile sich unterschieden, mochten sie auch stofflich ähnlichkeiten besitzen[3]). Das volkstümliche ältere hatte für den humanistisch gebildeten satiriker kein interesse; das klassizistisch jüngere reizte ihn, weil es ihm als eingriff in seine und seiner genossen geistessphäre erschien.

Der möglichkeit eines klassizistischen, stilisierten Hamletdramas scheint der nordische stoff zu widersprechen. Aber

---

[1]) Kunstentwicklung der englischen tragödie. Straßburg 1893. S. 88 ff.

[2]) Thomas Kyds tragödien. Programm. Weimar 1886/87. § 1.

[3]) In der bekannten stelle von Meres wird Kyd als dramatiker mit Tasso verglichen. Das legt die vermutung nahe, daß er sich nicht nur als übersetzer, sondern selbständiger dichter in klassizistischer richtung betätigt hat, und die frucht wäre der verlorene »Urhamlet«. Leider sind Meres parallelen zu willkürlich, um aus ihnen bestimmte schlüsse zu ziehen.

bei genauerer prüfung bestätigt er sie. Das evangelium der akademisch gebildeten dichter aller länder war die poetik des Aristoteles. In ihr wird als höchste form des trauerspieles die familientragödie hingestellt [1]), da dem verfasser das leiden, das sich blutsverwandte untereinander zufügen, am meisten geeignet scheint, furcht und mitleid zu erwecken. Nach solchen stoffen gilt es zu suchen, fügt der philosoph hinzu. Sie waren aber selten, wie ein italienischer ästhetiker erklärt, conciosia, che poche sieno coloro, di quali simili favole si possano formare [2]). Zunächst kamen die antiken mythen in betracht, aber schon die italienischen dramatiker wie Giraldi und Tasso mußten die erfahrung machen, daß das stoffliche interesse derartig bei dem publikum überwog, daß es neue geschehnisse zu hören wünschte. Auf der jagd nach stoffen — der ausdruck stammt schon von Aristoteles — wandten die italienischen klassizisten ihre blicke frühzeitig nach dem norden, auf die sagen jener gewalttätigen völkerschaften, deren blutige stammesgeschichten an mord, totschlag, verrat und grausamer rache hinter den griechischen mythen nicht zurückstanden. Giraldis *Arrenopea* spielt in Irland, seine *Antivalomini* in Schottland, Gabriele Bombaces tragödie *Alidora* in England und Tassos *Torrismondo* in Gothland. Selbst die Commedia dell' arte folgte diesem zug nach dem norden und wandte sich mit vorliebe Russen und Polen zu. Der Hamletstoff war durch Belleforest leicht zugänglich gemacht und mußte einen mit der italienischen theorie vertrauten klassizisten zur dramatischen behandlung locken, da er eine familientragödie ganz im sinne des Aristoteles enthält, ein gesichtspunkt, der schon von dem französischen novellisten in dem argument klar hervorgehoben wird [3]). Auch Scaliger weist ausdrücklich auf die nordischen völker hin, denen er einen besonders grausamen charakter beilegt (Scaliger aao. III cap. 97) und schon dadurch empfahlen sie sich einer dramatischen kunst, die das grausige und das tragische zu verwechseln pflegte. Den unselbständigen von den antiken vorbildern und modernen

---

[1]) Aristoteles' poetik. Griechisch und deutsch von Moriz Schmidt. Jena 1875. S. 33.

[2]) Minturno, Arte Poetica. Venetia 1564. S. 79.

[3]) Die novelle ist abgedruckt in M. B. Evans, Der »bestrafte brudermord« und sein verhältnis zu Shakespeares Hamlet, Hamburg und Leipzig 1900. S. 79 ff.

theorien abhängigen klassizisten waren die neuen stoffe um so willkommener, je mehr sie sich den von den alten behandelten mythen annäherten. Auch in dieser beziehung mußte sie die novelle von Hamlet locken. Auf ihre ähnlichkeit mit der Atridenfabel, soweit sie die ermordung Agamemnons und die rache Orests umfaßt, ist schon häufig hingewiesen, aber diese ähnlichkeit besteht zum schluß nur in dem mord des vaters und der rache des sohnes, zwei häufig auch in andern racheerzählungen wiederkehrenden momenten. Eine andere antike sage dagegen bietet viel bedeutsamere und einschneidendere parallelen, die von Merope: Polyphontes ermordete seinen bruder Kresphentes, könig von Messenien, usurpiert das reich und heiratet die witwe des toten. Dessen erwachsener sohn kommt verkleidet an den hof, wird von der mutter erkannt, und mit ihrer billigung erschlägt er bei einer festlichen veranstaltung den königlichen verbrecher, der auch seinerseits dem rächer nach dem leben getrachtet hatte. Euripides hat den stoff in einem verlorenen drama behandelt. Schon das empfahl ihn den modernen, aber noch mehr, daß Aristoteles das stück besonders rühmend erwähnt und seine fabel in hervorragendem maße für wirkungsvoll erklärt (poetik aao. 31 und 35). Sie wurde denn auch in Italien von Cavallerino 1582, Liviera 1588 und Pomponio Torelli 1589 dramatisiert. Die beiden älteren stücke blieben mir leider unerreichbar, aber selbst die *Merope* des Torelli, die einen unmittelbaren einfluß auf den »Urhamlet« nicht ausgeübt haben kann, zeigt, daß die griechische sage in einer weise ausgestaltet wurde, die der des *Hamlet* parallel läuft und vermutlich für dessen behandlung vorbildlich war.

1. Der bruder erschlägt den bruder nicht wie in der Atridensage der vetter.

2. Die königin hat keinen anteil an dem mord.

3. Der usurpator trachtet dem überlebenden rächer nach dem leben, und es entspinnt sich ein listenreicher kampf zwischen beiden.

4. Der rächer handelt nicht nur aus rache, sondern auch aus notwehr.

5. Er vollzieht die tat unter einer maske.

6. Er wird von der mutter erkannt, die seine absichten billigt. Die wirkungsvolle Anagnorisis bildet den mittelpunkt der tragödie. (Bei Shakespeare III 4.)

7. Die königin nimmt partei für den rächer, so noch ganz deutlich in Q. 1, die, welche auffassung man auch von ihr haben mag, sachlich und zeitlich dem »Urhamlet« näher steht als die späteren ausgaben. (Darüber Sarrazin, Angl. 13, 122.)

8. Der rache stellen sich schwierigkeiten in den weg, da der verbrecher auf seiner hut ist.

9. Der rächer besitzt eine geliebte, sonst keinen anhang, weder eine schwester noch einen gehilfen wie Orest.

10. Die rache wird bei einer festlichen veranstaltung im beisein des gesamten hofes vollbracht.

Torellis *Merope* auf der einen, Shakespeares *Hamlet* auf der andern seite sind die allerdings weit auseinander gewachsenen zweige desselben stammes. Und diese verwandtschaftzeigt sich noch in manchen charakteristischen einzelheiten. Wie könig Claudius will der usurpator den rächer in seiner nähe behalten, um ihn besser über wachen zu können. In *Merope* sagt Polifonte von seinem neffen Telefonte:

Qui sotto buona guardia ben sicuro
starassi egli sicuro della vita;
nè cosa necessaria ò diletto
ch'ella si sia, gli lasciarem mancare.
Fors' egli sara tal; cosi ben meco
si porterà, ch'ei sarà messo à parte
di così grand' acquisto . . .
. . . .
succede in cosi riccho regno
ch'io tolsi al padre suo [1]).

Das entspricht, teilweise bis auf den wortlaut, der politik, die könig Claudius gegenüber Hamlet beobachten will, den er zur sicherheit um sich haben, am leben erhalten, mit kindlichen zerstreuungen beschäftigen und durch aussicht auf die thronfolge ködern will. Auch die charakterisierung des consigliere in der *Merope* enthält den keim zu Shakespeares Polonius. Polifonte sagt von Gabria (aao. 36):

Del costui senno e de l'amore
sempre fei grande stima; hor veggo ch'egli
per l'étà, che già al'otio inchina.

---

[1]) Ich zitiere nach einer gesamtausgabe der dramen des Torelli Parma 1604 ohne akt- und szeneneinteilung s. 35.

Auch Polonius war stets der bringer guter botschaft, bis das alter seinen verstand schwächte. Natürlich war der Italiener, der nur eine der würde der tragödie entsprechende persona grave darstellen durfte, verhindert, das senile in diesem character weiter auszuführen, während der engländer hier eine willkommene gelegenheit fand, tragisches mit komischem zu versetzen. Bezeichnend für die zusammengehörigkeit beider werke ist auch die unklare haltung der königin. In *Hamlet* ist sie bald in höchster empörung über den mord, aber harrt trotzdem bei dem mörder aus, und in der *Merope* begeistert sie sich für die rachetat des sohnes, um den ermordeten usurpator hinterdrein zu bedauern. Von wichtigkeit ist, daß sie bei dem Italiener und dem Engländer im gegensatz zu den herrschenden Klytämnestra-typen des Seneca als weiche, willenlose frau ohne bosheit erscheint. Daß in allen diesen fällen die neuere nordische sage der antiken nachgebildet wurde, daß dieser die priorität zukommt, bedarf keines beweises, ebenso, daß die Engländer in den spuren der Italiener wandelten.

Auch der simulierte wahnsinn, den der dramatiker in der novelle vorfand, mußte einen klassizisten locken. Wirklicher wahnsinn wird schon in Senecas *Herc. fur.* dargestellt, so daß ein äußerlich sinnloser held dem gelehrten drama nichts fremdes war. Dazu kam, daß in Plautus *Mercator* der unglücklich verliebte Charinus sich wahnsinnig stellt und dieses motiv war von den Italienern auch anderweitig benutzt, zb. als grundgedanke von Grazzinis *Spiritata.* Es handelt sich nur darum, es auf das tragische gebiet zu übertragen, wozu Belleforest den weg wies. Trotzdem wäre das bei der strengen scheidung, die die theorie zwischen rebus tragicis und comicis zog, schwierig gewesen, wenn nicht das vorbild des älteren Brutus den geheuchelten wahnsinn zum tragischen motiv gestempelt hätte. Wenn ein Römer, deren gravitas man im gegensatz zu der leichtfertigkeit der griechen zu rühmen pflegte, zu diesem mittel griff, so war seine verwendbarkeit in der tragödie erwiesen.

Der Hamletstoff ist also rein buchmäßig von einem klassizisten aufgegriffen und ausgestaltet worden, und damit entfällt die Möglichkeit, daß aktuelle ereignisse aus der familie Jakobs I. oder des grafen Essex zu ihm geführt haben. Ja, es ist anzunehmen, daß der oder die verfasser von hamlettragödien sich

dieser ähnlichkeit nicht bewußt wurden, sonst hätten sie sicher die hände von dem heiklen stoff gelassen, und noch weniger wäre ihnen der druck oder die aufführung ihrer werke gestattet worden, wenn publikum und zensur hinter dem Dänenprinzen den sohn der Maria Stuart oder den günstling der Elisabeth erblickt hätten. Auch der besuch englischer schauspieler in Helsingoer 1586, auf den Sarrazin und Boas hinweisen, kann nicht zur dramatisierung des *Hamlet* geführt haben. Die sage spielt ja bei Belleforest — und dem verfasser des »Urhamlet« lag doch nur die novelle vor — nicht in Helsingoer, sondern in Jütland, und für eine populäre überlieferung in Dänemark, die neben der gelehrten durch Saxo, vielleicht Bandello, und Belleforest herlief, ist nicht der geringste beweis erbracht. Das einzige echt dänische, die namen Rosenkrantz und Güldenstern sind sicher erst von Shakespeare eingesetzt worden.

Wenn der Hamletstoff auf seinem wege von Belleforest zu Shakespeare durch ein klassizistisches prisma durchgegangen ist, so müssen sich die spuren davon noch in der tragödie zeigen. Und diese erwartung ward nicht getäuscht. Die einwirkung ist so stark, daß selbst Sarrazin (Th. Kyd u. s. kreis 110), der eine stilgleichheit des »Urhamlet« und der *Spanischen tragödie* annimmt, zu dem schluß kommt, Shakespeares *Hamlet* nähere sich den akademischen schuldramen. Schon die benennung der auftretenden personen widerspricht Shakespeares gewohnter art. Es lassen sich vier gruppen von namen unterscheiden: 1. altnordische, dem stoff entsprechende wie Hamlet und Osrick; 2. klassische wie Claudius[1]); 3. italienische wie Horatio; 4. moderne dänische wie Rosenkrantz. Die letzteren kommen für den »Urhamlet« nicht in betracht, sie sind zweifellos Shakespearesche zutat, denn gestalten wie die beiden höflinge mit ihrem feinen, zwischen gut und böse schwankenden charakter gehen über die kunst der 80er jahre hinaus, die nur in grober weise schwarz gegen weiß, gut gegen schlecht abzusetzen verstand. Sie fehlen denn auch in dem *Bestraften brudermord*, der, wie man auch im einzelnen über ihn denken mag, vorshakespearesche spuren enthält, und sind dort durch zwei banditen ersetzt, namen- und charakterlose hilfspersonen, wie

[1]) Sarrazin, Anglia XII weist auf den namen Ophelia hin, der aus dem Griechischen konstruiert ist.

sie dem stil der klassizistischen tragödie entsprechen. Die mischung von autochthonen namen mit lateinischen und italienischen geht auf Giraldi zurück, der den hauptpersonen ihre nationalen benennungen läßt, für die nebenpersonen sich aber nicht die mühe nimmt, solche zu suchen. Die englischen klassizisten folgten ihm wie immer. Im *Gorboduc* kommen neben Ferrex und Porrex Eubulus, Philander und Marcella vor, in der *Misfortunes of Arthur* Fronia und Gilla neben denen der bretonischen sage. Shakespeare dagegen hat in *Macbeth* und *Lear* nur nordische namen, und wo er solche aus verschiedenen sprachen vermischt, neigt er mehr dazu, englische in das ausland zu übertragen wie Sir Toby Belch und Andrew Aguecheek in das italienische Illyrien [1]). Er verfolgt also die umgekehrte praxis. Auch der name Corambis muß von einem verfasser stammen, der italienische sprache und literatur besser als unser dichter kannte [2]), von einem klassizisten, dem auch die von Belleforest überlieferten sagenhaften namen für eine stilisierte tragödie zu barbarisch klangen, und der deshalb Fengon und Orvendille unterdrückte oder durch Claudius ersetzte. Das war sicher nicht Shakespeare, und ihm verdankt Hamlets vater auch nicht die erhebung vom gouverneur von Jütland zum dänischen könig [3]). Hier ist wieder der klassizist am werk, nach dessen anschauung die tragödie nur zwischen königen und fürsten spielen durfte, wie Torquato Tasso sagt, le persone sono di stato e di dignità reale e soprema [4]). Shakespeare trägt kein bedenken, im *Othello* das schicksal eines gewöhnlichen gouverneurs zu behandeln, ihm hätte auch der von Jütland genügt.

Der klassizistische einfluß zeigt sich auch in der disposition und dem aufbau des *Hamlet*, es herrscht das streben nach

---

[1]) In *Cymbeline* findet sich auch die unberechtigte mischung klassischer und britischer namen, doch das zwiefältige, offenbar aus weit auseinanderliegenden bearbeitungen hervorgegangene stück ist nicht beweiskräftig.

[2]) Darüber Wolff, Engl. studien 43, 292.

[3]) Bei Belleforest ist die stellung von Hamlets vater und dessen nachfolgern unklar. Er wird als sujet (l. c. s. 87) bezeichnet, an anderer stelle als Roy (s. 119). Auf jeden fall ist er vasall des dänenkönigs und damit für die klassizistische tragödie unbrauchbar. Francesco Patrici, della Poetica Ferrara 1586 s. 137 und 145 verwirft selbst die Odyssee, weil ihre helden ben piccoli principetti seien.

[4]) Tasso, Discorsi Venetia 1587, s. 7. Ebenso Castelvetro, Poetica d'Aristotile vulgarizzata e sposta, Basel 1576, s. 222.

vereinfachung der handlung, das bemühen, der klassischen schablone nahe zu kommen. Belleforest berichtet, abgesehen von der rachetat, mehrere andre abenteuer Hamlets, teils auf seiner englischen reise, teils nach dem morde des oheims. Die unterdrückung dieser überflüssigen ereignisse bei Shakespeare wäre nur eine frage des dichterischen taktes gewesen, aber nach den anspielungen zu urteilen enthielt auch der »Urhamlet« nichts als den vollzug der rache, er erreichte also schon die einheit der handlung. Zu seiner zeit aber zerhackten die dichter der volksbühne eine erzählung wie sie sie vorfanden, mit allen episoden und ohne klares ziel in dramatische szenen, während der klassizist, durch die theorie gewarnt, diesen populären mißgriff vermied. Freilich liegt bei Shakespeare eine einheitliche handlung im strengen sinne nicht vor, da neben der tragödie des königshauses die vorgänge innerhalb der familie des Polonius eine gewisse selbständigkeit besitzen. Aber die vermutung liegt nahe, daß gerade sie ein werk des jüngeren dichters sind, daß Polonius, oder welchen namen er führte, wie in der novelle und der *Merope* im »Urhamlet« nur ratgeber des fürsten war und nicht der vater von Hamlets geliebten, daß erst Shakespeare um diese zersplitterten personen ein gemeinsames familienband schlang und in derselben weise wie im *Lear* dem königlichen haus das ministerielle gegenüberstellte. Der »Urhamlet« war in dieser hinsicht weniger kunstvoll, aber in der form schulgerechter.

Auch die einheit des ortes ist im *Hamlet* gewahrt, soweit das in England überhaupt geschah. Die handlung spielt zwar an verschiedenen stätten, aber immer in Helsingoer, denn, wie Castelvetro sagt, la maniera rappresentativa non potendo rappresentare luoghi distanti per lungo spatio (Castelvetro l. c. s. 56). Der held wird weder nach England begleitet wie in der novelle, noch die gesandten nach norwegen, während die *Spanische tragödie* ihnen in zweckloser weise nach Lissabon folgt. Die rigorose ortseinheit unter ausschluß verschiedener szenen wurde in Italien erst am ausgang des sechzehnten jahrhunderts zur regel erhoben, auch die englischen klassizisten stellten in den 80er jahren keine strengeren ansprüche als der *Hamlet* befriedigt. Die zeitliche einheit ist dagegen bei Shakespeare in keiner weise beobachtet. Von den 24 bis 48 stunden der klassizistischen theorie zu schweigen, sind es drei momente,

die die kontinuität der handlung unterbrechen: Hamlets fahrt nach England, die reise der gesandten nach Norwegen, Laertes abstecher nach Paris. Doch keines dieser ereignisse dürfte im Urhamlet vorhanden gewesen sein. Bei dem ersten ist von wichtigkeit, daß die englische reise auch bei Shakespeare im gegensatz zur novelle nicht zur ausführung gelangt, eine änderung, die schon die absicht strafferer konzentration beweist. Der held erlebt allerdings unterwegs eine reihe komplizierter abenteuer von längerer zeitdauer, aber der *Bestrafte brudermord* weiß von solchen nichts. Dort ist die reise so verkürzt, daß Hamlet mit postpferden nach hause kehren kann, also daß noch nicht einmal die einschiffung stattgefunden hat[1]), und es besteht die wahrscheinlichkeit, daß das deutsche stück hier dem Urhamlet folgt, während Shakespeare von ihm abwich, um den persönlichen mut seines helden zu schildern. Die mission der gesandten nach Norwegen ist, wie Sarrazin bemerkt, offenbar in anlehnung an die *Spanische tragödie* entstanden. Dort geht das motiv ungezwungen aus der handlung hervor, während es im *Hamlet* künstlich eingefügt ist, um dem untätigen Dänen den tätigen Fortinbras gegenüberzustellen. Dieser gegensatz rührt erst von Shakespeare her. Nach dem stand der dramatischen kunst in den 80er jahren ist es ausgeschlossen, daß der Urhamlet einen untätigen helden besaß. Der klassizist wußte aus seinem Aristoteles, daß der schlechteste dramatische fall der ist, daß eine tat mit bewußtsein intendiert, aber nicht ausgeführt wird (Poetik aao. 35). Er wählte die novelle des Belleforest, weil die rache dort planmäßig trotz aller schwierigkeiten vollbracht wird, nicht aber dem zufall überlassen bleibt. So ist der hergang auch in der *Merope* und im *Bestraften brudermord,* wo Hamlet mehrfach erklärt, daß er durch äußere hindernisse gehemmt werde[2]). Der held des Urhamlet war kein denker und brauchte als kontrast keinen Fortinbras. Mit diesem aber fällt die ganze norwegische episode fort, von der auch der *Bestrafte brudermord* nichts weiß. Mit der Pariser reise des Laertes endlich verfolgt Shakespeare nur den zweck, Ophelias

---

[1]) Die burleske art (IV 1), wie Hamlet sich der banditen entledigt, kann auch aus England stammen, sie ist vielleicht ein beweis, wie der text des dichters durch clownhafte zutaten vergröbert wurde.

[2]) So I 6, II 5 und V 1 in der ausgabe von Creizenach, die schauspiele der englischen komödianten in Kürschners nationalliteratur bd. 23.

bruder, für den er erst im vierten akt verwendung hat, auf gute art los zu werden. Als er gebraucht wird, ist er mit einem male zur stelle, ohne daß die nachricht vom tode seines vaters ihn in Paris hätte erreichen können [1]). Das motiv ist künstlich und offenbar nachträglich eingefügt, als Shakespeare die hilfspersonen des stückes, den minister, den verbrecherischen genossen des königs und die geliebte des rächers zu einer familie zusammenfaßte. Im »Urhamlet« war also auch die zeitliche einheit gewahrt.

Die katastrophe des Hamlet zeigt in besonderem maße die hand des klassizisten, der nach vereinfachung strebte. Die novelle hat ein großes banquet, bei dem zuerst die genossen des königs umgebracht werden, dann der usurpator selbst. Für die volksbühne lag kein grund vor, von der erzählung abzuweichen. In *Titus Andronicus* wird das mordbanquet mit großem behagen dargestellt, aber ein stilisiertes drama mit beschränkter personenzahl konnte die umständliche veranstaltung nicht gebrauchen und ersetzte sie durch ein duell zwischen Hamlet und dem helfer des königs, das bei Shakespeare zwar durch den fatalismus des helden psychologisch motiviert ist, bei dem vorgänger aber, der dies motiv nicht kannte, völlig in der luft schwebte. Daß der rächer in der katastrophe noch den tod findet, entspricht der klassizistischen tendenz. Bei Belleforest bleibt er am leben und für ein derbes rachestück wie den »Urhamlet« lag kein psychologischer grund vor, ihn nicht triumphieren zu lassen, aber die theorie verwarf unter berufung auf Aristoteles (Poetik aao. 31) tragödien mit doppeltem ausgang, der für deu einen teil günstig, für den andern ungünstig war (Tasso aao. 18 ff). Das führte zum zwecklosen abschlachten aller personen, um auf diese weise eine einheit der katastrophe herzustellen. Auch daß die morde auf offener szene geschehen, spricht nicht gegen einen klassizisten. Deren meister Giraldi wahrte sich in wort und schrift das recht, blut vor den kulissen zu vergießen, indem er sich auf die bekannten beispiele Senecas und Euripides stützte [2]). Er ist der urheber des kompromisses,

---

[1]) Der ausbruch von Ophelias wahnsinn erfolgt unmittelbar nach Polonius' tode, und da ist Laertes schon da, ja hat schon zeit gehabt, den aufstand zu organisieren.

[2]) Giraldi Cintio, Discorso intorno al comporre delle Commedie e delle tragedie. Neudruck Milano 1864, s. 40.

daß man zwar die im verlauf eines stückes vorkommenden morde der erzählung überließ, die der katastrophe im interesse eines wirkungsvollen schlusses aber darstellte. So liegt das verhältnis auch im *Hamlet;* in unshakespearescher weise geht kein mord vor dem fünften akt auf der szene vor sich.

Auch die behandlung des volkes ist klassizistisch, und nicht die bei Shakespeare übliche. In *Romeo und Julia* wie in *Othello* bringt er einen volksauflauf auf die bühne, in dem dazwischen liegenden *Hamlet* sind derartige populäre bestandteile hinter die szene verlegt, und der aufstand des Laertes macht vor den türen des königlichen palastes zaghaft halt, wie er dem anstand der hohen tragödie und dem vorbilde Senecas in der *Octavia* entspricht. Gleich Orestes in der Goetheschen *Iphigenie* hält auch Laertes die gemeinen leute sorgsam vor dem könig zurück; in der stilisierten tragödie ist ja nur raum für könige und fürsten. Shakespeare liebt es sonst, das volk in masse oder einzelnen vertretern im eigenen interesse reden und handeln zu lassen, im *Hamlet* erscheint es nur als unsichtbares gefolge der protagonisten. Daraus ergibt sich, daß das komische in diesem werk auf ein geringeres maß herabgemindert ist als in *Romeo*, ja selbst in *Othello*. Es beschränkt sich auf das totengräberintermezzo, das ohne schwierigkeit entfernt werden kann und auch im »Urhamlet« gefehlt haben muß, da es anspielungen enthält, die, wenn wir sie richtig verstehen, erst auf eine spätere zeit zurückgehen.

Die gesamte tendenz des Hamlet mit der erbitterten feindschaft gegen alles, was zum hof gehört, deutet auf die arbeit eines verfassers hin, der in besonderm maße unter italienischem einfluß stand. Jenseits der Alpen wurden die literaten von den kleinen potentaten, auf deren gunst sie angewiesen waren, in einer drückenden abhängigkeit gehalten; daraus entwickelte sich ein furchtbarer haß gegen den hof. Gabriello Simeoni nennt ihn sepoltura e prigione dell'uomo vivo, Vinciolo Vincioli vergleicht einen mann am hofe mit einer frau im bordell [1]), und Pietro Aretino erklärt: Co' principi bisogna esser pazzo, fingere da pazzo e vivere da pazzo [2]). Die aussprüche decken sich mit den gefühlen Hamlets. Die antihöfische stimmung

---

[1]) Graf, Attraverso il Cinquecento. Torino 1888. S. 111 ff.

[2]) Pietro Aretino, La Cortigiana II 13.

wurde, gestützt durch eine sentimentale natursehnsucht, in Italien zur mode und wie alle italienischen moden ins ausland exportiert, so von Torres Naharro und Guevara nach Spanien. Auch in England fehlte es nicht an nachahmern, besonders aus dem lager der klassizisten, zb. Philippe Sidney, der eine ode in verachtung des hofes schrieb, obgleich dort die verhältnisse ganz auders lagen als in Italien. Der hof der Elisabeth war kein muster, aber an sittenverderbnis mit dem von Mantua, Ferrara oder Florenz nicht zu vergleichen. Das geistige leben gruppiert sich auch nicht ausschließlich um ihn, und zumal für einen dichter, der beinahe nur für die volksbühne arbeitete, lag kein grund vor, ihn als sitz aller laster zu verfolgen. Diese unenglische tonart kann nur aus dem »Urhamlet« stammen, sie mag allerdings in der zeit nach der Essexverschwörung eine verwandte saite in Shakespeares brust gertoffen haben. Das verbrechen tritt bei ihm sonst gewaltsam, ja roh, aber im bewußtsein seiner macht immer unverhüllt auf, in *Hamlet* dagegen schleichend und elegant, stets bemüht, den äußern anstand und den schein zu wahren. Diese welt wirkt wie ein ausschnitt aus dem italienischen hofleben des Cinquecento, und die tatsächlichen vorgänge erinnern an die ermordung des herzogs Alessandro de' Medici. Wie Claudius im drama hatte er den rechtmäßigen fürsten, seinen vetter, umgebracht und sich der herrschaft bemächtigt. Auch an seinem hofe lebte der rächer Lorenzino de' Medici, wie Hamlet ein naher verwandter des usurpators. Natürlich ist er verdächtig, und nur dadurch, daß er die maske eines lüstlings und feiglings aufsetzt, vermeidet er den argwohn und erhält sich das leben. Um seine rache auszuführen, veranstaltet Lorenzino ein fest, zu dem er selbst eine komödie schreibt, doch der plan mißlingt, der rächer muß aufs neue zur Heuchelei greifen, bis er endlich den tyrannen durchbohren kann. Lorenzino erscheint wie ein Hamlet der wirklichkeit, aber trotz der überraschenden ähnlichheit der vorgänge ist nicht nachweisbar, daß das historische ereignis eine direkte einwirkung auf die dichtung ausgeübt habe, wenn es auch schon 1575 von einem italienischen theoretiker Alessandro Piccolomini[1]) zur dramatischen behandlung empfohlen wurde. Aber dieselben vorzüge wie die

---

[1]) Annotationi nel libro della Poetica. Venezia 1575. S. 213.

tat Lorenzinos mußte die Hamlets in den augen eines klassizisten besitzen, noch gesteigert durch die wirkungsvolle Anagnorisis durch die mutter.

Alle anzeichen — und sie ließen sich durch weniger wichtige noch vermehren, zb. die zahlreichen hinweise auf das altertum und Italien, die unshakespearisch langen reden und monologe, die schon von Nash bezeugt sind, die vertrauten, die jedem protagonisten zur seite stehen — weisen darauf hin, daß der »Urhamlet« ein stilisiertes akademisches drama war. Kyd, der die *Cornelia* übertrug, der sich gut vertraut mit der italienischen dramatischen literatur und theorie zeigt, der als gerichtschreiber mit den akademischen juristen in enger berührung stand, ist ein solches werk wohl zuzutrauen[1]). Ein stück wie das geschilderte war natürlich nicht für die volksbühne bestimmt. Nun wissen wir aber, daß Henslowe 1594 einen *Hamlet* aufgeführt hat. Das kann nicht der »Urhamlet« gewesen sein, sondern ein mittelglied zwischen diesem und Shakespeares werk, ein erster versuch, den gewaltigen stoff für die lebendige bühne zu gewinnen, wie der dichter Haughton 1600 den alten *Gorboduc* umarbeitete. Statt mit einem müssen wir mit zwei vorshakespeareschen Hamletdramen rechnen, einem älteren klassizistischen und einem neueren in volkstümlicher fassung. Das ergibt sich auch aus den uns überkommenen anspielungen. Nach Nash's invektive ist auf jahre hinaus von einem Hamlet nicht mehr die rede, wie das bei einem auf einen engen kreis beschränkten gelehrten trauerspiel nur natürlich ist, nachher tauchen plötzlich recht zahlreiche erwähnungen auf, die den Hamlet als allgemein bekannt voraussetzen. Der stoff muß also in der zwischenzeit eine populäre umformung erfahren haben, und zwar durch die bearbeitung für Henslowes bühne im jahre 1594[2]).

Nach klärung der stilfrage wäre es verlockend, sich ein bild von dem aufbau und dem verlauf des »Urhamlet« zu machen. Leider stößt der versuch, selbst wenn er mit dem

---

[1]) Er erwähnt in der Sp. Tr. IV 1 die Commedia dell' arte, sowie das erfordernis der elocuzione grave und der attione illustre, die er durch stately written wiedergibt.

[2]) Der Hamlet von 1594 scheint erst durch Shakespeare verdrängt zu sein, wenigstens läßt eine bemerkung in Dekkers Satiromastix 1602 (bei Halliwell l. c. s. 311) darauf schließen, daß er damals noch gespielt wurde.

dürftigen vorhandenen material gewagt werden könnte, auf unüberwindliche schwierigkeiten, da es bei allen anspielungen, mit ausnahme der ersten von Nash, zweifelhaft bleibt, auf welche fassung sie sich beziehen. Die frage kann nur so gestellt werden: was war vor Shakespeare vorhanden? Und auch da kann es sich nicht um eine rekonstruktion des ganzen stückes, sondern nur um einzelne motive handeln. Aus dem *Bestraften brudermord* läßt sich schließen, daß ein vorshakespearescher Hamlet einen von den mythologischen gestalten der nacht und der furien gesprochenen prolog enthielt, der freilich im einzelnen eine andre fassung als in dem deutschen stück gehabt haben muß[1]). Dies vorspiel darf auf grund seiner klassizistischen natur auch im »Urhamlet« vermutet werden, es ist eine nachahmung eines ähnlichen schauerprologes in der *Orbecche* von Giraldi, der mustertragödie des Cinquecento. Die erscheinung des geistes ist für das drama von 1594 bezeugt, auch sie darf als teil des »Urhamlet« angesprochen werden. Ob sich allerdings dort der schatten schon direkt an seinen sohn mit der aufforderung zur rache wandte, unterliegt bedenken, wahrscheinlicher ist, daß er, gleich den geistern im *Thyest* und der *Orbecche*, nur monologisierend auftrat. Auf jeden fall aber erschien er in dem vorshakespeareschen stücke nur einmal, nicht wie in unserm *Hamlet* zunächst Horatio und genossen, und in einer späteren szene dem sohn. Shakespeare hat die erste erscheinung nicht nur dargestellt (I 1), sondern noch einmal berichtet (I 2), eine wiederholung, in der man deutlich die spur einer neuen bearbeitung erkennt, nebenbei eine künstlerische steigerung, wie sie bei seinen vorgängern nicht vermutet werden darf. Eine besondere schwierigkeit macht die frage des Gonzaga-zwischenspiels. Gerade die deklamation des schauspielers, die aus einer unbekannten Didotragödie stammen mag, erinnnert mit ihrem gespreizten pathos an den stil Giraldis, gerade sie möchte man als werk eines klassizisten ansprechen und dem Urhamlet zuschreiben. Auf der andern seite ist es aber ausgeschlossen, daß in einer klassizistischen tragödie einer oder mehrere komödianten auftraten. Nichtfürstliche personen waren dort nur als diener oder vertraute

---

[1]) So Sarrazin, Anglia 13, s. 120ff., dagegen Creizenach, einleitung s. 131 l. c.

zulässig, und selbst das war eine konzession, die die theorie der praxis nur widerwillig machte [1]). Für gewerbsmäßige schauspieler, die ein stück im stücke vortrugen, war kein platz im »Urhamlet«. Das motiv, daß durch die szenische darstellung ähnlicher vorgänge das gewissen des verbrechers getroffen wird, ist uralt und kann bis auf die indische bühne zurückgeführt werden [2]). Der renaissance lag die einfügung eines zwischenspieles nahe durch den unfug der intermedien, die man in Italien schon um die mitte des sechzehnten jahrhunderts zwischen die einzelnen akte der tragödie bei der aufführung einschob. Die zwei ineinander geschalteten handlungen waren damit gegeben, es fehlte nur noch zum schauspiel im schauspiel, daß sie in eine gewisse stoffliche beziehung traten. Die intermedien waren bei den Italienern meist auf eine pantomime beschränkt, und so blieb es auch bei ihren nachahmern in England. Doch das interesse an der tragödie war dort zu stark, als daß man das wirre Durcheinander verschiedener handlungen ertrug. Man schlug also eine verbindung zwischen der eigentlichen darstellung und der pantomime, indem man die letztere der ersteren unterordnete und in sie eingliederte. So entstand die dumb show, die, wie im *Gorboduc*, die hauptvorgänge durch eine allegorie erläutert oder in einer kurzen bildlichen zusammenfassung die ereignisse eines aktes vorwegnimmt. Mehr darf auch in dem »Urhamlet« nicht erwartet werden als eine pantomimische darstellung der von dem usurpator vollbrachten, zur rache reifen untaten. Die novelle weiß von einem schauspiel im schauspiel nichts, und dort ist eine prüfung des verbrechers auch unnötig, da dessen tat notorisch ist; der dramatiker ließ den mord im geheimen geschehen und durch einen geist offenbart werden, und damit war die möglichkeit, ja notwendigkeit einer gewissensprüfung gegeben. Die geistererscheinung zog das schauspiel im schauspiel nach sich. Also auch dieses darf bis auf den »Urhamlet« zurückgeführt werden, um so mehr, als Kyd dasselbe motiv schon in seiner *Spanischen tragödie* verwendet, nur daß es entsprechend dem anders gearteten stil des alten Hamletdramas nicht szenisch vorgeführt, sondern nur berichtet wurde. Also eine pantomime, wie sie sich auch im

---

[1]) Antonii Sebastiani Minturni de poeta libri sex. Venetia 1559 s. 186 und Scaliger l. c. III 97.

[2]) Ward, a history of english dramatic literature. London 1889. II, s. 164/65.

Bestraften brudermord findet, und die erzählung von einer zwecks prüfung des königs erfolgten aufführung sind die beiden bestandteile, aus dem das Gonzaga-zwischenspiel erwachsen ist. Ob die fassung von 1594 in diesem punkt Shakespeare schon vorgearbeitet hatte, läßt sich nicht entscheiden. Möglich wäre ja, daß der altertümliche stil dieses intermezzo durch sie zu erklären ist, andererseits kann er auch von Shakespeare absichtlich gebraucht worden sein, um das schauspiel im schauspiel von dem umrahmenden stück durch die form abzuheben, und daß er aus diesem grunde zu dem längst überlebten stil griff.

Die grundlinien des klassizistischen Urhamlet sind etwa folgende: Im mittelpunkt stand die Anagnorisis von mutter und sohn, die durch die erzählung von dem schauspiel im schauspiel und dessen wirkung auf den könig eingeleitet wurde. Der erste akt enthielt die enthüllung des geistes, der zweite den geheuchelten wahnsinn des rächers, der vierte den versuch des usurpators und mörders, sich des rächers zu entledigen, der fünfte endlich die blutige, auf der szene dargestellte katastrophe. Jeder akt schloß mit einem chor. Es wäre möglich, daß die chöre Shakespeare manche anregung zu Hamlets monologen gegeben haben, zb. zu den klagen über das schicksal und zu den selbstmordgedanken, die sich im letzten ende auf Seneca, besonders dessen *Agamemnon* zurückführen lassen (Sarrazin, Angl. 13, 129 ff.). Sarrazin hat die vermutung ausgesprochen, daß die Hamletsage schon vor Kyd von einem Italiener dramatisiert worden sei. Die wahrscheinlichkeit ist nicht gering, denn alles, was den stoff in den augen eines englischen klassizisten schätzbar machte, kam für einen italienischen noch mehr in betracht, ebenso lagen ihm die italienische stimmung und die beziehungen auf italienische verhältnisse, die sich noch bei Shakespeare nachweisen lassen, am nächsten. Leider hat sich von einem italienischen Hamlet des Cinquecento keine spur gezeigt und selbst der belesene Apostolo Zeno, der ein jahrhundert nach Shakespeare, aber ohne eine ahnung von ihm, einen *Ambleto* verfaßte, weiß von einem solchen nichts, obgleich er seine quellen Saxo, Meursius und Pontanus genau angibt. Dagegen gab es in Italien sicher nur eine tragödie von Telephus, dem rächer seines ermordeten vaters, die das muster zur dramatischen behandlung des nordischen stoffes abgab.

Berlin. Max J. Wolff.

THOMAS HEYWOOD AND *HOW A MAN MAY CHOOSE A GOOD WIFE FROM A BAD.*

Immediately after having closely studied all of Thomas Heywood's dramatic works, I began to read by accident the anonymous play, *How a Man May Choose a Good Wife from a Bad.* Before I had finished a dozen pages I felt convinced, both from the style and from numerous verbal echoes, that Heywood was its author. On consulting the *Biographical Chronicle of the English Drama,* I learned that Fleay had already made the observation: "Certainly it is by the same author as *The Wise Woman of Hogsdon.*" Yet Fleay has so often cried "Wolf!" that students of the drama fail to give him the attention he sometimes deserves. No one, I believe, has accepted his attribution of the play to Heywood. Thus Professor Schelling, *The Elizabethan Drama* i. 331, says: "There seems no reason for Fleay's assignment of this play to Heywood"; Mr. Greg in his *List of English Plays* enters it in the class of "Authors Unknown"; and the latest commentator on the subject, Professor Ward, in *The Cambridge History of English Literature* vi. 106, after discussing Fleay's suggestion, says: "But such resemblances, and perhaps one or two others which might be pointed out, are not evidence, and there is more tirade in this piece than is usual with Heywood."

It is the object of this paper to present evidence sufficient to make it evident beyond a reasonable doubt that Heywood was the author of the play.

I. Heywood given to Repetition.

At the outset, perhaps, it must be shown that Heywood was given to repeating ideas and phrases. This is easily done,

for even a hurried examination of his plays will reveal scores of examples. From the many that I have gathered I select a few:

I am a true Citizen, and in this I will best show myself to be one to take part with the strongest. — *The Rape of Lucrece* (v. 168)[1]).

I'll show myself a true Citizen and stick to the stronger side. — *Fortune by Land and Sea* (vi. 375).

Oh! 'twas a glorious sight,
Fit for a Theatre of Gods to see.
— *Maidenhead Well Lost* (iv. 112).

Worthy a Theatre of Emperors,
Nay Gods themselves to be spectators.
— *The Fair Maid of the West II* (ii. 391).

And thou art sanctuaried in these mine arms.
— *The Fair Maid of the West I* (ii. 272).

In these arms, my Lord, you are sanctuaried.
— *Maidenhead Well Lost* (iv. 137).

These my arms shall be your sanctuary.
— *G. A.* (iii. 24).

I now spy a new santuary, his arms.
— *Captives* (ed. Bullen, iv. 161).

O Charity, why art thou fled to Heaven?
— *A Woman Killed with Kindness* (ii. 126).

Who said that Charity was fled to Heaven?
— *Fortune by Land and Sea* (vi. 407).

Oh Charity, where art thou fled?
— *Captives* (ed. Bullen iv. 131).

I have a tongue to woo her, tokens to win her; and that done, if I do not find a trick both to wear her, and weary her . . .
— *The Wise Woman of Hogsdon* (v. 318).

Zounds, to her, court her, win her, wear her, wed her, and bed her, too.
— *The Fair Maid of the Exchange* (ii. 54).

Repetitions of this nature — both of idea and of phraseology — are more frequent in Heywood[2]) than in any other playwright with whom I am familiar, unless it be Massinger. So frequent are they that they constitute one of the striking features of his work, and should enable students to identify

---

[1]) I give in parentheses the volume and the page in Pearson's reprint of Heywood, 1874.

[2]) I hope to publish soon a complete list of these repetitions.

some of those many plays in which he had "either an entire hand, or at the least a maine finger."

II. A Comparison with *The Wise Woman of Hogsdon*.

Fleay was struck by certain verbal similarities between *How a Man May Choose* and Heywood's *The Wise Woman of Hogsdon;* and since the anonymous play is more nearly related to *The Wise Woman* than to any of Heywood's other dramatic works, we may take as a definite starting-point for our study a comparison of these two plays.

1. The Pedagogues. The most notable similarity between the two plays is to be found in the ludicrous pedagogues, Sir Aminadab (of *H. M. C.*) and Sir Boniface (of *W. W. of H.*)[1]).

These characters differ only in having different names. To realize how closely they are allied in spirit, the reader

---

[1]) For convenience the following abbreviations will be used in this paper:

B. A. = *The Brazen Age.*
Cap. = *The Captives.*
C. for B. = *A Challenge for Beautie.*
Ed. IV. = *King Edward the Fourth.*
E. T. = *The English Traveller.*
F. L. S. = *Fortune by Land and Sea.*
F. M. E. = *The Fair Maid of the Exchange.*
F. M. W. = *The Fair Maid of the West.*
F. P. of L. = *The Four Prentises of London.*
G. A. = *The Golden Age.*
H. M. C. = *How a Man May Choose a Good Wife from a Bad.*
I. A. = *The Iron Age.*
I. K. N. M. = *If you Know Not Me,* etc.
L. M. = *Love's Mistress.*
M. W. L. = *A Maidenhead Well Lost.*
R. K. L. S. = *The Royal King and the Loyal Subject.*
R. of L. = *The Rape of Lucrece.*
S. A. = *The Silver Age.*
W. K. K. = *A Woman Killed with Kindness.*
W. L. = *The Witches of Lancashire.*
W. W. of H. = *The Wise Woman of Hogsdon.*

The numbers following *H. M. C.* refer to the pages in Hazlitt's ed. of Dodsley, ix; those following the plays of Heywood refer to the volume and the page in Pearson's edition of 1874, except *The Captives*, which has been printed only in Bullen's *Old Plays*, vol. iv.

must examine the plays themselves; I can point out here merely the more obvious similarities in language and in conduct.

a) The Skeltonic doggerel made use of by Sir Aminadab has its exact counterpart in the doggerel of Sir Boniface.

No, in sooth;
I'll try the sharpness of my tooth;
Instead of poison, I will eat
Rabbits, capons and such meat.
— *H. M. C.* (51).

Adesdem, come near
And tast of our beer
Welcome, *sine dole*,
For *puntis te vole*.
— *W. W. of H.* (v. 335).

Salvete, omnes! and good day
To all at once, as I may say;
First, Master Justice; next Old Arthur,
That gives me pension by the quarter;
To my good mistress and the rest,
That are the founders of this feast;
In brief, I speak to *omnes*, all,
That to their meat intend to fall.
— *H. M. C.* (57).

The dinner's half done, and before I say grace
And bid the old knight and his guest proface
A medicine from your trencher, good M. Taber
As good a man as ere was Sir Saber:
Well, think it no shame; men of learning and wit
Say study gets a stomach. Friend Taber, a bit.
— *W. W. of H.* (v. 335).

b) The peculiar trick of translating a Latin word or phrase as soon as used appears in both characters; for example:

Sic so, *nunc* now, take the upper hand.
H. M. C. (64).

But *tu* thou, *qui* the which, deridest those that be rich.
W. W. of H. (v. 321).

c) Repetitions of ideas (with verbal reminiscences) are astonishingly frequent. This, as I have tried to show, is thoroughly characteristic of Heywood.

Quomodo vales, as much as to say, come out of the alehouse.
— *H. M. C.* (27).

Sir Bonif. Quomodo vales, quomodo vales.

Taber. Go with you to the alehouse? I like the motion well. — *W. W. of H.* (v. 304; cf. also *F. M. E.* ii. 56).

Pip. For God's sake do not whip me *Quid est grammatica?*
Amin. Not whip you *quid est grammatica,* what's that?
Pip. *Grammatica est* that, if I untruss'd you must needs whip me upon them *quid est grammatica.* — *H. M. C.* (27).

Sen. Sir Boniface, *quid est grammatica?*
Sir Bon. *Grammatica est ars.*
Sir Harry. Fye, fye, no more of these words, good Sir Boniface.
— *W. W. of H.* (v. 323).

Pip. [to Bawd] And you are akin to the Latin word, to understand.
Mrs. Splay. And what's that?
Pip. *Subaudi, subaudi.* — *H. M. C.* (80).

Sir Bon. O! but reverent Sir Harry, you must *subaudi.*
Sir Harry. Ile never be so baudy whilest I live, nor any of mine, I hope. — *W. W. of H.* (v. 323).

Then I came to *iste, ista, istud,*
There my master whipped me till he fetched the blood.
— *H. M. C.* (43).

I would so smoke thee with the rod
Ille, illa, illud, until I fetch blood.
— *W. W. of H.* (v. 324).

Iste, ista, istud. — *W. W. of H.* (v. 321).

Pip. *Propria,* the proper man — *quæ maribus,* that loves marrow bones. — *H. M. C.* (28).

Sir. Bon. O! *propria quæ maribus.*
Sir Harry. Aye, Boniface, it is those maribones that makes you talk so broadly. — *W. W. of H.* (v. 323).

It is interesting to observe that Heywood elsewhere repeats this same joke. In *Love's Mistress* (where he is using the false translation of Latin, as in these two plays, for purposes of merriment), he says (v. 114):

What's *propria quæ maribus* but a proper man loves maribones?

And in *C. for B.* (v. 64) the phrase is used again.

The following brief Latin phrases are repeated:

Dii boni, boni! — *H. M. C.* (29); *W. W. of H.* (v. 322).
Amo, amas, amavi. — *H. M. C.* (40); *W. W. of H.* (v. 320).
Qui, quæ, quod. — *H. M. C.* (41); *W. W. of H.* (v. 324); *R. of L.* (v. 197).
As in presenti[1]) — *H. M. C.* (47); *W. W. of H.* (v. 321); *W. L.* (v. 175).
Qui mihi[1]) — *H. M. C.* (26); *W. W. of H.* (v. 321).

[1]) A tag from Lyly's *Latin Grammar.*

O *pediculus* a louse. — *H. M. C.* (26).
Nominativo hic prediculus. — *W. W. of H.* (v. 321).

d) Each pedagogue is a coward who dares only wield the rod.

> *Amin.* . . . I
> Have never handled, I thank God,
> Other weapon than a rod;
> I dare not fight for all my speeches.
> *Sed cave*, if I take him thus,
> *Ego sum expers* at untruss.
> — *H. M. C.* (30).

> *Amin.* Or if instead of this brown bill
> I had kept my Mistress Virga [= rod] still,
> And he upon another's back,
> His points untruss'd, his breeches slack;
> My countenance he should not dash,
> For I am expert in the lash.
> — *H. M. C.* (41).

> *Sir Bon.* *Opus est usus;* Sir Timothy you abuse us.
> I sweare by a nowne, had I thy hose down,
> *Qui que quod.* I would so smoke thee with the rod
> *Ille*, *Illa, Illud,* until I fetch blood.
> — *W. W. of H.* (v. 324).

e) Yet, though a coward, each pedagogue "has a stomach," and each says grace at dinner.

> *Y. Art.* . . . now say grace.
> *Sir Armin.* *Gloria Deo,* sirs, proface.
> — *H. M. C.* (58).

> *Sir Bon.* The dinner's half done, and before I say grace
> And bid the old Knight and his guest proface.
> — *W. W. of H.* (v. 335).

2. The Clownish Servants, Pipkin and Taber. Heywood almost invariably included in his *dramatis personæ* a clownish servant. This person had many of the qualities of the native English clown who was descended from the Vice [1]), and also many characteristics of the impertinent servant of Latin comedy [2]). 1. He delighted the audience by his impudence and by his innumerable puns, often obscene. 2. His heart was always in the right place, and he was accustomed

---

[1]) Heywood often calls this servant by the simple name "Clown."

[2]) Of which Heywood was a very close student. He adapted three plays of Plautus, in his *The Silver Age, The Captives,* and *The English Traveller.*

to take the side of the oppressed (generally his master or mistress) against the stronger side, even though, as was often the case, he suffered for his loyalty. Such a character is Pipkin in *H. M. C.* And Pipkin has cousins in all of Heywood's plays — in Nichlas and Jenkin of *A Woman Killed with Kindness*, in Fiddle of *The Fair Maid of the Exchange*, in Clem of *The Fair Maid of the West*, in the Clown of *A Challenge for Beauty*, in Jocky of *King Edward IV*, etc.

But a special point of similarity is to be noted between Pipkin (of *H. M. C.*), Taber (of *W. W. of H.*), and Fiddle (of *F. M. E.*). Each of these makes punning capital of his name. Thus Fiddle comes upon the stage for the first time in this manner (*F. M. E.* ii. 21):

Flow. What, Fiddle; arise, Fiddle, I say.
[*Enter Fiddle.*

Fid. Here's a fiddling indeed. I think your tongue be made of nothing but fiddle strings. I hope the fiddle must have some rest as well as the fiddle-stick. Well crowd, what say you to Fiddle now?

And Taber in *W. W. of H.* (v. 301):

Sir Har. Where's Taber? [*Enter Taber.*

Taber. At hand, noble Master.

Sir Har. Shew them the door.

Senc. And Taber, are you appointed to give us Iacke Drum's entertainment?

Taber. Why sir, you do not play upon me?

Does not the same character appear in *H. M. C.* under the name Pipkin (= an earthen jar)?

Mrs. Art. Come hither, Pipkin.
[*Enter Pipkin.*

How chance you tread so softly?

Pip. For fear of breaking, mistress.

Mrs. Art. Art thou afraid of breaking, how so?

Pip. Can you blame me, mistress? I am cracked already[1]).

3. Miscellaneous Verbal Similarities. Here I have brought together those verbal echoes between the two plays which suggest a common authorship.

Next to my own soul's health. — *H. M. C.* (15).
For thy soul's health. — *W. W. of H.* (v. 351).

---

[1]) It is hardly an accident that in *H. M. C.* (66) and *F. L. S.* (vi. 423) the clownish servants announce the death of their master and mistress, and do so in a ludicrous fashion. Cf. also *W. K. K.* (ii. 153).

I am an old dog at them. — *H. M. C.* (28).
Oh he's old dog at Bowles and Trayes. — *W. W. of H.* (v. 281)

And still my love I by the finger wrung. — *H. M. C.* (18).
Her that I married I wrung twice by the finger. — *W. W. of H.* (v. 351).

If you were my father twenty times. — *H. M. C.* (21).
Were you ten knights. — *W. W. of H.* (v. 342). Cf. "Were Aruns twice my brother" — *R. of L.* (v. 189).

Conjunction copulative. — *H. M. C.* (35).

This obscene pun occurs in *W. W. of H.* (v. 307) in a concealed form; but is repeated openly in *R. of L.* (v. 197).

I wail in woe, I plunge in pain. — *H. M. C.* (41).
Come, come, away with this wailing in woe; if thou putst finger in the eye a little longer, I shall plunge in paine, too, presently. — *W. W. of H.* (v. 346).
"To see thee wail in woe in the deep cart roots up to the bellies plunge in pain." — *F. L. S.* (vi. 392).

And in many other places Heywood shows that this old song was running in his head.

As much grace as you will, but as little of it as you can, good Hugh. — *H. M. C.* (56).

Throughout *W. W. of H.* Heywood is punning on the obscene meaning of this word; cf. "I have too much *Grace* already" (v. 347); "I have at this time more *Grace* than I can tell what to do with" (v. 348). Possibly he plays on the word again with a twofold pun in *I. A.* (iii. 287).

III. A Comparison with *A Woman Killed with Kindness*.

In *The Wise Woman of Hogsdon* there is a distinct reference to *A Woman Killed with Kindness* ("Peace, fool, we shall else have thee claim kindred of *The Woman Killed With Kindness*"), indicating that the two plays had been written and staged about the same time. If, then, Heywood were the author of *How a Man May Choose*, we should expect to find verbal echoes in *A Woman Killed with Kindness* as well as in *The Wise Woman.* An examination shows that such is the case.

But that my soul was bought at such a rate
At such a high price as my Saviour's blood,
I would not stick to lose it with a stab.
— *H. M. C.* (15).

But that I would not damn two precious souls
Bought with my Saviour's blood . . . their two lives
Had met upon my rapier.
— *W. K. K.* (ii. 138).

Some bright angel come from heaven. — *H. M. C.* (14).
Should an angel from the heavens drop down. — *W. K. K.* (ii. 120).
In an angel's shape. — *H. M. C.* (67).
She was an angel in a mortal's shape. — *W. K. K.* (ii. 117).

Cf. also *I. A.* (iii. 278): "You an angel's shape have"; *C. for B.* (v. 53): "Unless an angel should descend." The idea was a favorite one with Heywood.

Must plunge up to the depth o'er head and ears
And hazard drowning in that purple sea. — *H. M. C.* (53).
My rage hath plung'd into a sea of blood
In which my soul lies drown'd. — *W. K. K.* (ii. 100).

Love melt not into tears. — *H. M. C.* (13).
My words melt to tears. — *H. M. C.* (67).
Melt away in tears. — *W. K. K.* (ii. 140).
My braules you see melt into tears. — *W. K. K.* (ii. 155).

Why do you melt in tears? — *M. W. L.* (iv. 139).
And not melt in tears. — *F. P. L.* (ii. 230).
Now come, let's dance the shaking of the sheets.
— *H. M. C.* (41).
Yes, would she dance the shaking of the sheets?
— *W. K. K.* (ii. 93).

Taste a glass of our March beer. — *H. M. C.* (35).
Good March beer. — *H. M. C.* (64).
Taste a cup of our March beer. — *W. K. K.* (ii. 133)[1]).

Shall weep red tears. — *H. M. C.* (86).
Red tears of blood. — *W. K. K.* (ii. 108). Cf. *L. M.* (v. 130): "Instead of teares my heart weepes blood." And *E. T.* (iv. 92); *I. A.* (iii. 323).
I smell a rat. — *H. M. C.* (93).

This is a favorite expression with Heywood. Cf. *W. K. K*, (ii. 135), *I. A.* (iii. 287), *M. W. L.* (iv. 158).

The carpets brush'd? — *H. M. C.* (54).

Carpets are not often referred to in plays of this date, yet in *W. K. K.* (ii. 117, 118, 121) they are referred to no less than three times.

---

[1]) Cf. Henslowe's *Diary* (ed. Greg i. 189): "pd at the apoyntment of the company the 6 of marche 1602 vnto Thomas Hewode in fulle payment for his playe called a womon kyld wth kindness the some of iij[li];" and *W. W. of H.* (v. 316): "Tis February, the shortest month of the year."

Wenches, methinks you sit like Puritans. — *H. M. C.* (61).
Fie, fie, you talk too like a Puritan. — *W. K. K.* (ii. 135).

And she had lodg'd her heart within my breast. — *H. M. C.* (43).
Did not I lodge thee in my bosom?
Weare thee here in my heart? — *W. K. K.* (ii. 140).
Yet there is something lodged within my breast. — *W. L.* (v. 247).
Then on what root grows this high branch of hate. — *H. M. C.* (6).
Root from whence these strange things grow. — *W. K. K.* (ii. 130).

Thy grief sits near my heart. — *H. M. C.* (21).
Grief . . . so near my heart doth dwell. — *W. K. K.* (ii. 187).
He next my heart sits. — *C. for B.* (v. 33).

IV. Verbal Echoes in other Plays of Heywood.

I have grouped below a number of verbal echoes between *How a Man May Choose* and the other plays of Heywood [1]).

What's he that dare say black's her eye? — *H. M. C.* (78).
And none say so much as black is mine eye. — *I. K. N. M.* (i. 308).

O this Golgotha,
This place of dead men's bones.
— *H. M. C.* (69).

The place [Golgotha] still bears the name of Dead Men's bones.
— *F. P. of L.* (ii. 230).

But she is — is she? — ay, indeed she is. — *H. M. C.* (8).
I am, ay, marry, am I, that I am. — *H. M. C.* (63).
He might, I marry might he, he might go brave. — *F. L. S.* (vi. 405).

Y. Lus. But on what reason ground you this hate?
Y. Art. My reason is my mind, my ground my will;
I will not love her: if you ask me why,
I cannot love her . . . — *H. M. C.* (6).

If ask me what wrongs, know . . . if when, blaz'd last night at midnight. If you ask me further where, in your own house." — *W. L.* (v. 247).

The most hated and loathed object that the world can yield.
— *H. M. C.* (5).
A sweeter duck all London cannot yield. — *H. M. C.* (28).
The world yields not so divine a creature. — *R. of L.* (v. 212).
Not all the world yields a more strong defence. — *I. A.* (iii. 356).
Marcellis nor all France shall yield the like. — *Cap.* (110).
Such creatures . . . our village yields none such. — *Cap.* (138).

This as a stereotyped form appears in Heywood with astonishing frequency. For examples see his works, vol. i. 295;

---

[1]) I have sometimes included phrases that may be easily found in other writers, for the repetition of even common phrases has some value in this paper. The reader must distinguish these for himself.

ii. 24, 27; iii. 58, 288, 374, 393; v. 20, 31, 33, 209, 249; vi. 42, etc.

Take here my hand and faithful heart to gage. — *H. M. C.* (71).

The alliterative phrase *hand . . . heart* (or *head . . . heart*) was almost an obsession with Heywood. Cf.:

Thou hast my heart already, there's my hand.
— *W. W. of H.* (v. 288; also pp. 326, 352).

Here is my hand, thou shalt never
have my heart unless thou say Amen.
— *W. K. K.* (ii. 136; also pp. 100, 155).

The same occurs in *R. of L.* (v. 236); *I. K. N. M.* (i 237, 330); *Ed. IV.* (i. 151); *F. L. S.* (vi. 376); *R. K. L. S.* (vi. 23); *F. M. W.* (ii. 372); *G. A.* (iii. 49); *F. M. E.* (ii. 24, 50); *B. A.* (iii. 250); *L. M.* (v. 140); *C. for B.* (v. 63), etc.

Time and place. — *H. M. C.* (19, 24, 56).

This phrase, which occurs thrice in *H. M. C.* is, like "heart . . . hand", often in the mouth of Heywood.

Time out of mind. — *H. M. C.* (73); *I. K. N. M.* (i. 254, 259).
Murder and Despair dogs at my heels. — *H. M. C.* (83).
At my heels Confusion dogs me. — *G. A.* (iii. 48).

No beauty's like the beauty of the mind. — *H. M. C.* (96).
The unseen beauty that adorns the mind. — *B. A.* (iii. 185).

I could very greatly extend this list, but I do not wish to carry coals to Newcastle.

V. Stylistic Qualities.

The stylistic qualities of Heywood find expression in *How a Man May Choose.* Some of the more obvious ones I have noted below.

1. Heywood is inordinately fond of balanced sentences, often with transverse alliteration. In fact, at times he becomes markedly euphuistic. Many examples of this will be observed in *H. M. C.* (cf. pp. 36, 38—9, 96). Especially is this alliterative balancing characteristic of the clownish servants.

When they are busied at the board, we will find ourselves busied in the buttery. — Pipkin, in *H. M. C.* (56).

Though we were never brought up with serving Courtiers, yet we have, been brought up with serving Creatures. — Jack, in *W. K. K.* (ii. 97).

I had rather play the truant at home, than go seek my master at school — Pipkin, in *H. M. C.* (42).

I was till supper was done all together for your repast, and now after supper I am only for your repose. — Clown, in *R. of L.* (v. 220).

2. Again, Heywood was given to the use of balanced rhetorical questions. These are conspicuous in *H. M. C.* Compare the series of five rhetorical questions on page 24 beginning "Can you", and the long series on page 76; and for examples in Heywood's recognized works see *E. T.* (iv. 90), *C. for B.* (v. 64).

3. A very exaggerated form of balancing is to be found in *H. M. C.* (38—9):

Y. Art. That I love you, let my face tell you; that I love you more than ordinarily, let this kiss testify; and that I love you fervently and entirely; ask this gift and see what it will answer you — myself, my purse, and all, being wholly at your service.

Mrs. Ma. That I take your love in good part, my thanks shall speak for me; that I am pleased with your kiss, this interest of another shall certify you; and that I accept your gift, my prostrate service and myself shall witness with me. — My love, my lips, and sweet self, are at your service.

In *W. W. of H.* (v. 327) we find Heywood interested in this same kind of artificiality:

I am mad, and know not at what;
I could swagger, but know not with whom;
I am at oddes with myself, and know not why:
I shall be pacified, and cannot tell when;
I would fain have a wife, but cannot tell where;
I would fasten on Luce, but cannot tell how.
How, where, when, why, whom, what.
Feeding sure makes me lean, and fasting fat.

4. Sometimes Heywood's balancing takes the form of prepositional antithesis.

Look that thy husband so fall in, that hereafter you never fall out. — *H. M. C.* (34).

Indeed this balancing with contrasting prepositions may be called a favorite rhetorical trick of Heywood's. In the following example the same obscene joke is made use of. The husband says to his wife:

There is nought getten by fawing [= falling] out, we mun faw [= fall] in. — *W. L.* (v. 253).

They that have hurl'd him in, will help him out. — *W. K. K.* (ii. 126).

I had better be out of my life than in his pleasure. — *R. of L.* (v. 225).

If they suddenly do not strike up, I shall presently strike thee down. — *W. K. K.* (ii. 97).

For further illustrations see Heywood's works ii. 11, 97; iii 241; iv. 91, 163; v. 175, 193, 196, 214; vi. 32 etc.

VI. Miscellaneous.

1. On page 87 of *H. M. C.* there is a frank address on the part of the actor to the audience:

> What husband here but would wish such a wife?

And again on page 96:

> Now, husbands, choose on which hand you will go.

This is very characteristic of Heywood, and is to be found in virtually all of his plays. Thus:

> Mark this, mark this, you that are bachelors. — *W. K. K.* (ii. 94).
> O women, women, you that have . . . — *W. K. K.* (ii. 141).
> Be warned by me, O men. — *B. A.* (iii. 238).
> Fair dames, behold! let my example prove . . . — *Ed. IV* (i. 175).

It will be observed that the address to the audience is usually for the sake of pointing a moral. Cf. also *F. M. E.* (ii. 63); *W. K. K.* (ii. 106); *B. A.* (iii. 228); *L. M.* (v. 107).

2. Similar situations are to be observed in *H. M. C.* and the two plays of Heywood most closely related to it, *W. K. K.* and *W. W. of H.*

In *H. M. C.* young Arthur, having been charged with the murder of his wife, says (p. 87):

> I will not stir from hence;
> Death I deserv'd, I'll die for this offense.

As a result the sheriff enters and arrests him. Young Arthur says:

> Behold I yield myself . . . Now lead me to what prison you think best.

In *W. K. K.* (ii. 101—2), Sir Charles, having killed two men in a brawl, is besought by his sister to flee. This he refuses to do. Whereupon the sheriff enters to make the arrest.

> *Sir Charles.* I yield my weapons and submit to you; convey me where you please.
> *Sheriff.* To prison then . . . Sir will you go?
> *Sir Charles.* Even where it likes you best.

Again:

> Is there no law for this? Should I complain
> I should be rather mock'd. — *H. M. C.* (80).

O I could tear her to fitters with my teeth,
Yet I must be patient and put up all
Lest I be made a jeer to such as know me.
— *W. W. of H.* (v. 311).

3. In Mistress Arthur we find Heywood's type of heroine. This type he has most beautifully portrayed, perhaps, in *A Woman Killed with Kindness;* the same qualities, however, glorify the pictures of Jane Shore, Lauretta, Isabella, and Susan Forest.

4. One conspicuous trait of Heywood's work we never miss — a strong religious coloring. It was doubtless characteristic of the man, for it pervades all of his plays; Mr. Bullen has called it "Heywood's hearty Christianism." Its presence in *H. M. C.* cannot escape the most inattentive reader, and needs no further comment here.

5. Akin to the preceding are Heywood's frequent references to the Bible. He was constantly referring to the Biblical narrative and echoing Biblical language. For example, in *W. K. K.* we find:

It is as hard to enter my belief
As Dives into Heaven. — (ii. 119).

But he, that Judas, hath borne my purse
And sold me for a sin. — (ii. 120).

And on page 138 there is a longer reference to the sacrifice of Isaac. This habit finds expression in *H. M. C.*

I'll wash my hands, like Pilate, from thy folly. — (68).

Ecce, quam bonum et quam jucundum
Est habitare fratres in unum. — (63).

Compare also the two references to Adam and Eve, the reference to Golgotha, "the place of dead men's bones," and the glowing reference to "my Saviour's blood."

It is astonishing that so many points of similarity — in sentiment, style, ideas and phraseology — may be found between this play and the acknowledged work of Heywood. No other conclusion seems possible than that Heywood was its author[1]).

---

[1]) In a copy of *H. M. C.* preserved in the Garrick Collection, the play is ascribed in "an old hand" to one Joshua Cooke, "whose name," says the

Dictionary of National Biography, "is otherwise unknown." Some persons have tried to identify this Joshua Cooke with John Cooke, the author of *Greene's Tu Quoque.* There is no ground for this identification. Even, however, if we assume that by "Joshua Cooke" the writer of the anonymous note meant "John Cooke," we need give little attention to the ascription. Not a single echo of idea or of phrase is to be found between *Greene's Tu Quoque* and *H. M. C.*, nor is there evidence of any kind to suggest a common authorship.

Cornell University.

Joseph Quincy Adams, Jr.

DIE VERFASSERSCHAFT DES DRAMAS *THE FAIR MAID OF THE EXCHANGE.*

Als beispiel der fruchtbarkeit englischer renaissancedramatiker wird gewöhnlich Thomas Heywood angeführt, der in der vorrede zu seinem *English Traveller* (gedr. 1633) sagt, er habe »in 220 stücken entweder eine ganze hand oder wenigstens einen hauptfinger« gehabt *(two hundred and twenty in which I have had either an entire hand, or at least a main finger).* Es wird dies gewöhnlich so verstanden, daß er diese 220 stücke allein oder in gemeinschaft mit anderen verfaßt habe. Diese umfassende dramatische tätigkeit erscheint um so merkwürdiger, als Heywood doch in erster linie ein vielbeschäftigter schauspieler war und in den gesellschaften, denen er angehörte, eine leitende rolle spielte, für die Worcester's men zb., wie Henslowes tagebuch ausweist, mit diesem unternehmer verhandelte, geld in empfang nahm und bezahlungen autorisierte. Auch hat er außer seinen dramen noch eine ganze reihe anderer schriften in poesie und prosa verfaßt. Überliefert sind von Heywood nur 23 stücke, von denen er 21 allein, eins mit Will. Rowley und eins zusammen mit Brome verfaßt hat. Außerdem wird er von Henslowe noch als alleiniger oder Mitverfasser von neun verloren gegangenen dramen genannt, und zwei ebenfalls verlorene werden im buchhändlerregister von 1634 als von ihm und Brome angeführt. Es erscheint doch sonderbar, daß von solch einer großen anzahl an dramen eines der beliebtesten dramatiker seiner zeit so wenige — auch nur dem titel nach — auf uns gekommen sein sollten. Heywood, der über seine genossen an literarischer bildung und geistiger fähigkeit so hoch hervorragte, war doch sicherlich auch der dramaturg seiner gesellschaft, wie Shakespeare der der Lord-Chamberlains-Gesellschaft, der späteren »königlichen schauspieler«. Er hatte

die stücke, die junge literaten zur aufführung anboten, zu prüfen, anzunehmen und eventuell durch streichungen und zusätze bühnenwirksam zu machen. Sollte er da unter den 220 stücken nicht alle mit einbegreifen, die in seiner 40 jährigen dramatischen tätigkeit — er muß etwa um 1593 oder 94 dieselbe begonnen haben — durch seine hände gegangen waren und an denen er größere oder geringere änderungen vorgenommen hatte? Mir scheint die stelle zu bedeuten, was ja auch dem wörtlichen sinne entspricht, daß er an 220 stücken entweder einen großen anteil (*an entire hand*, worunter natürlich auch die von ihm allein verfaßten verstanden sind) oder wenigstens einen nicht unwichtigen anteil *(a main finger)* gehabt habe. Unter den letzteren wären dann auch die bearbeitungen älterer dramen, wie zb. von *Lady Jane* (von Henslowe am 15. und 21. Oktober 1602 erwähnt als von Chettle, Dekker, Heywood, Smith, Webster) und von Marlowes *Jew of Malta* (ausg. von 1633, Stat. Reg. 1632), zu verstehen.

Immerhin lag die versuchung, Thomas Heywood verfasserlose stücke aufzubürden, nahe. Und so sind vier anonyme dramen von neueren forschern ihm zugeschrieben worden. Es sind dies *How a man may choose a good Wife from a bad*, *The Play of Dicke of Devonshire*, *No-Body and Some-Body* und *The Fayre Mayde of the Exchange*. Was die drei zuerst genannten dramen angeht, so haben wir für die autorschaft Heywoods kein objektives zeugnis, sondern nur die subjektive vermutung des herausgebers Bullen im falle des *Dick of Devonshire* und von Fleay in den beiden anderen fällen, und diese vermutungen erweisen sich bei näherem zusehen als wenig begründet. Das zuletzt genannte stück wird dagegen von dem buchhändler und dramatischen verleger Francis Kirkman in einem kataloge von 1671 Heywood zugeschrieben. Nun ist die autorität Kirkmans in dieser frage nicht sehr hoch anzuschlagen[1]). Er schrieb zb. *The Arraignment of Paris*, *Mucedorus*, *Faire Emme* und *The Merry Devil of Edmonton* Shakespeare zu, *The Birth of Merlin* Shakespeare und Will. Rowley, das von ihm gedruckte stück *The Thracian Wonder* Webster und Will. Rowley, alles angaben, an die heute niemand

[1]) In der Cambridge Hist. of Engl. Lit. 6, 69 meint sogar Arthur Symons: *Kirkman's word is valueless as evidence.*

mehr glaubt. Doch hat er andererseits auch, wie allgemein angenommen wird, mit recht für das von ihm veröffentlichte stück *A Cure for a Cuckold* Webster und W. Rowley als verfasser genannt. So verdient seine aussage immerhin eine nachprüfung.

Die meinungen über die verfasserschaft des dramas *A Fair Maid of the Exchange* sind außerordentlich geteilt. Heywoods verfasserschaft behaupten Charles Lamb (*Specimens of English Dramatic Poetry* II 186, ausg. von 1826), die herausgeber des stückes Barron Field (1846) und Pearson (1874), Bang in seiner ausgabe der *Pleasant Dialogues and Dramma's* 1903 (Materialien usw. bd. III, s. 361) uva. Doch wird diese geleugnet schon von Langbaine (*Engl. Dramatic Poets*) im jahre 1687 und neuerdings ua. von Fleay (*Chronicle* II 329), A. W. Ward, W. W. Greg (*A List of Masques and Pageants* 1902 p. LXVII) und F. E. Schelling *Elizabethan Drama* 1908 I 149, 501). Die meisten der gegner der verfasserschaft Heywoods lassen die frage offen; Fleay dagegen nennt als verfasser einen gewissen Lewis Machin, den wir als mitverfasser eines einzigen dramas *The Dumb Knight* kennen. Auf diese behauptung werde ich später zurückkommen. Ganz neuerdings ist nun die frage noch einmal untersucht worden von einer amerikanischen gelehrten Laura A. Hibbard (Mod. Philol. 7, 383 ff.). Sie tritt auf grund einer eingehenden untersuchung für Heywoods autorschaft des dramas ein. Mir scheint ihre beweisführung durchaus nicht überzeugend, und eine erneute untersuchung der frage hat mich zu einem ganz anderen ergebnisse geführt. Ich lasse zunächst die tatsachen selbst sprechen.

Das stück ist zuerst im jahre 1607 gedruckt worden (Stat. Reg. 24. 4. 1607) und dann wieder in den jahren 1625, 1634, 1637. Es muß also recht beliebt gewesen sein [1]). Es enthält weder motto noch widmung noch anrede an die leser [2]). Auch wird keine schauspielgesellschaft, die es aufgeführt hat, auf dem titelblatte erwähnt. Statt dessen haben wir eine verteilung

[1]) Der titel lautet: *The Fayre Mayde of the Exchange, With the pleasant humours of the Cripple of Fenchurch. Very Delectable and full of mirth.* 1607.

[2]) Heywoods von ihm selbst veröffentlichte stücke haben alle das motto *Aut prodesse solent aut delectare*, ferner eine widmung und eine anrede an die leser.

der dramatis personae auf eine geringere zahl von schauspielern. Es heißt da: *Eleaven may easily acte this comedie,* und nun werden die 21 charaktere so verteilt, daß nur sechs von je einem schauspieler gespielt werden [1]). Sollte dies fehlen der erwähnung einer aufführung durch irgendeine gesellschaft und die verteilung der rollen, die ein schauspieler wohl der regie überlassen haben würde, vielleicht darauf hindeuten, daß das stück von einem dilettantischen, jugendlichen outsider verfaßt war?

Auf einen anfänger deutet auch der prolog hin, der außerordentlich bescheiden, ja demütig gehalten ist. Er nennt das stück *lowest plaine-song,* spricht von *our tender pamping twig That yet on humble ground doth lowly lie* und bittet um gunst *Though our Invention lame, imperfect be.* Er zeigt im stile den akademiker durch den gebrauch seltenerer gelehrter worte, wie *quothernicke action = cothurnic action* »dramatische handlung«.

Das stück selbst spielt innerhalb Londons, und zwar die erste szene in einem der vororte, die zu jener zeit sehr unsicher waren, alle übrigen an der börse, die damals voll von läden war wie ein Basar. Die personen des stückes sind zum größten teile kaufleute und ihre familien, außerdem einige verkrachte landjunker, ein paar straßenräuber und einzelne gerichtsdiener.

Das drama zerfällt in drei handlungen. Die haupthandlung dreht sich um die titelheldin Phillis, »das schöne mädchen von der börse«. Obgleich die tochter eines wohlhabenden kaufmannes, ist sie lehrmädchen bei einer näherin an der börse. Eines abends, als sie zusammen mit einer magd einer dame in Mile-End waren bringt, werden beide von den straßenräubern Scarlet und Bobbington überfallen, aber ein krüppel verjagt die räuber mit seiner krücke. Einen zweiten versuch eines überfalles schlägt Frank Goulding ab, der liebhaber und held des stückes, der die mädchen und den krüppel rettet. Frank ist der jüngere bruder von Ferdinand und Anthony Goulding, die beide in die schöne Phillis verliebt sind. Er spottet über ihre leidenschaft, verliebt sich aber dann selbst in sie, die jedoch ihrerseits nur für den krüppel liebe zu

[1]) Ähnlich heißt es bei *Mucedorus: Ten Persons may easily Play it.*

empfinden vorgibt. Dieser ist ein modellzeichner *(drawer)* und hat einen laden an der börse, verfaßt aber auch briefe und andere schriftstücke für nachfragende. Phillis gesteht ihm ihre liebe, aber er fühlt sich wegen seiner körperlichen mängel ihrer unwürdig und verspricht vielmehr Frank, seinem lebensretter, ihm ihre hand zu verschaffen. Die beiden älteren brüder suchen mit hilfe Franks sich gegenseitig in ihrer werbung um Phillis zu überlisten, werden aber von diesem mit hilfe des krüppels, der die rolle des selbstlosen intriganten spielt, durch verkleidung und gefälschte briefe getäuscht, obgleich sie, der eine die unterstützung des vaters, der andere die der mutter der Phillis bei ihrer werbung haben. Schließlich erhält Frank, der als krüppel verkleidet und unter dessen namen liebesversprechungen und ring mit Phillis ausgetauscht hat, auch die hand der schönen, die nach kurzem schwanken ihre liebe von dem krüppel auf ihn überträgt.

Die zweite handlung behandelt die liebe zweier junger verschwender Bowdler und Bernard zu Moll Berry, ebenfalls der tochter eines wohlhabenden kaufmannes. Moll weist beide mit witzigem spotte zurück, liebt aber den einen, Bowdler, und verlobt sich dann mit ihm. Doch läßt sie sich von dem krüppel merkwürdigerweise einreden, daß sie Bernard liebe, der von ihrem vater wegen einer schuld von 100 l. verhaftet worden ist. Sie heiratet ihn heimlich, wird bürge für ihn und verschafft ihm von ihrem vater freiheit und erlaß der schuld gegen das versprechen der besserung.

Eine dritte handlung hat zum inhalt, daß der vater der Phillis, Master Flower, dem straßenräuber Bobbington, der als kapitän Rackett auftritt, 10 l. auf einen diamanten leiht, der sich dann als gestohlen ausweist. Und das stück schließt damit, daß der kaufmann unter der anklage des betruges vor den richter geführt wird, ohne daß wir über sein weiteres schicksal etwas erfahren.

Das stück ist psychologisch sehr schwach. Die beiden liebhaberinnen Phillis und Moll Berry springen ganz unmotiviert von einer liebe zur andern über. Die handlung entspringt nicht aus den charakteren, sondern aus der intrige, deren spiritus rector der krüppel ist. Dieser selbst, ein edler geist in einem

häßlichen, entstellten körper [1]), witzig, scharf, dabei tapfer, großherzig, dankbar und sich selbst und seine empfindungen der freundschaft opfernd, ist eine interessante persönlichkeit. Die übrigen personen gehören meist zur klasse der sogenannten »humoristen«. Ihre eigentümlichkeit ist eine gewisse tolle ungebundenheit der phantasie, eine exzentrizität, die sich nicht vom verstande in schranken halten läßt, und eine fröhlich-eitle selbstbespiegelung; ihr charakter gibt sich in einer affektierten, witzigen, extravaganten sprache kund. Es sind studien nach Jonsons humoristischen komödien, sowie nach den satirikern Nash [2]) und Davies. Die am meisten ausgeführten unter diesen sind Bowdler, bezeichnet als *an humorous gallant,* ein affektierter, eitler, eingebildeter, modischer geck, ein "*gull*" nach art des Fastidious Brisk in Jonsons *Every Man out of his humour,* und der diener Fiddle, witzig und zu witzen anlaß gebend schon durch seinen namen *(Sir Laurence Lyre was my father* sagt er selbst II 1), der an mehrere Jonsonsche charaktere, den wasserträger Cob in *Every Man in his humour*, den diener Onion in *The Case in Altered* und durch den gebrauch von fremdwörtern, die er falsch versteht, besonders auch an Shakespeares Dogberry in *Much Ado about Nothing* erinnert.

Eine eigenart des stückes, die jedem leser sofort auffällt, ist überhaupt, daß es so sehr an literarische vorbilder erinnert und zwar in erster linie an Shakespeares frühere stücke. *Venus and Adonis* wird von einem der charaktere bei seiner werbung ausführlich zitiert. Bowdler wirft der Moll Berry verse daraus an den kopf, die diese aber mit spitzigen redensarten beantwortet, so daß er schließlich meint, er hätte sich besser auf seinen natürlichen witz verlassen. Daneben aber finden wir deutliche entlehnungsversuche aus folgenden Shakespeareschen stücken: *Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet,*

---

1) Poor in the well-framed limbs of Nature, but
Rich in kindness beyond comparison. IV 2.

2) Fleay findet, wohl mit recht, eine anspielung auf Nash in der charakteristik eines satirikers, der folgendermaßen gekennzeichnet wird (III 2):

Sharp-witted, bitter-tongued, his pen of steel,
His ink was temper'd with the biting juice,
And extracts of the bitter'st weeds that grow.
He never wrote but when the elements
Of fire and water tilted in his brain.

Nash starb im jahre 1601.

Merchant of Venice, *Much Ado*, *The Taming of the Shrew*, *Twelfth Night*, vielleicht auch *Hamlet* und *Henry VI*. Diese entlehnungen beschränken sich meist auf einzelne stellen[1]). Aber es sind auch situationen und charaktere aus Shakespeare entnommen. Frank Goulding, der erst über die liebe und die liebhaber spottet und dann sich selbst verliebt, hat sicherlich Biron in *Love's Labour's Lost* zum vorbilde[2]). Die situation und die ideen sind ganz gleich, wenn auch die worte nicht übereinstimmen. Die szene der drei liebhaber, die versteckt jeder des anderen liebesklagen und anschläge anhören und darauf antworten (II 3), ist nicht minder gewiß durch *Love's Labour's Lost* IV 3 veranlaßt. Überhaupt steht das drama sehr unter dem einflusse dieses Shakespeareschen jugendstückes.

An zweiter stelle käme der *Merchant of Venice*. Die wechselrede zwischen Ferdinand und Anthony Goulding in II 3, in der das wort *love* immer wiederkehrt[3]), ist wohl eine nachahmung von M. of V. 1, 192 ff., wo dasselbe spiel mit dem worte *ring* getrieben wird. Wichtiger ist aber eine andere stelle. Master Berry besteht seinem schuldner Bernard gegenüber wie Shylock auf *the forfeit of the bond* (M. of V. IV 1, 37 und 307), und die art, wie Bernard ihn zu erweichen sucht, ruft ebenfalls eine erinnerung an den M. of V. herbei. Bernard befindet sich in demselben falle wie Antonio[4]).

---

1) Eine aufzählung der stellen, die aber nicht ganz vollständig ist, finden wir in dem aufsatze von Laura A. Hibbard aao. Vgl. auch Köppel, Studien über Shakespeares wirkung auf zeitgenössische dramatiker. S. 28 f. (Bang: Materialien, bd. IX).

2) *Love's Labour's Lost* III 1, 175 ff. u. *Fair Maid* I 3 schluß des aktes.

3) Ferd.: I have a brother, rival in my love;
I have a brother hates me for my love;
I have a brother vows to win my love.
That brother too, he hath incenst my love.
To gain the beauty of my dearest love
What hope remains then to enjoy my love?
Anth.: I am that brother, rival in his love;
I am that brother hates him for that love,
Not his but mine; and I will have that love,
Or never live to see him kiss my love etc.

4) II 2 Bernard: You know at first the debt was none of mine;
I am a surety, not the principal,
Besides the money that was borrowed
Miscarried in the venture; my friend died,

Als drittes stück kommt *Much Ado about Nothing* in betracht. Das verhältnis von Bowdler und Moll Berry hat wörtliche und sachliche ähnlichkeit mit dem zwischen Benedick und Beatrice. Moll Berry hat die scharfe zunge der Beatrice, vor der sich Bowdler fürchtet wie Benedick, und doch sagt er *I am horribly in love with her* (III 3, 52) ganz wie Benedick: *I will be horrible in love with her* (II 3, 243). Und der diener Fiddle, der wie Dogberry mit den fremdwörtern auf kriegsfuß lebt, sagt genau wie dieser (III 3, 37) in III 3: *'tis most tolerable and not to be endured.*

So haben wir eine merkwürdige anlehnung an Shakespeares stücke, die vor und um 1600 verfaßt sind. Es sind zumeist wörtliche reminiszenzen, ausdrücke, die sich dem aufmerksamen hörer oder leser einprägen, dann situationen und charaktere und endlich die ganze lebensauffassung, das geistreiche spiel mit gefühlen und worten, die ganze witzerfüllte, phantastische unwirkliche atmosphäre.

Und noch an einen anderen großen hat sich der sicherlich jugendliche und unselbständige, aber literarisch außerordentlich empfängliche dichter angeschlossen, an Ben Jonson, und zwar an den Jonson der sogenannten »humoristischen« komödien, wie das vorher schon erwähnt wurde. Von Jonson hat er den bau des dramas gelernt, das durcheinanderjagen der personen durch einen einzelnen intriganten wie Brainworm in *Every Man in his humour* und Macilente in *Every Man out of his humour;* Jonsons personen scheinen, wie schon vorher bemerkt, einzelne charaktere nachgeahmt, und auf sein vorbild geht wohl die satirische darstellung der extravaganzen der eitelkeit und affektiertheit zurück. In dem gespräche zwischen dem krüppel, der den satiriker spielt, und dem von ihm verspotteten, aufgezogenen gecken Bowdler und in der redeweise des letzteren hören wir ordentlich ein echo von Jonsons *Every Man out of his humour* [1]). So schwankt also der dichter zwischen zwei großen vorbildern hin und her.

And once already you have prisoned me,
To my great charge, almost my overthrow,
And somewhat rais'd the debt by that advantage.
These things considered, you may well forbear
For some months' time so small a sum as this.

[1]) So zb. in II 2: "When wilt thou cast off this antick garment of ostentation? do it, do it, or, by the Lord! I will impress thy vanities, and

Unselbständig und meist verstiegen, bombastisch und schwülstig, aus literarischen clichés bestehend, die recht geschickt verwandt, aber doch eben clichés sind, ist auch der stil des stückes. Er ist, wie es einmal im stücke selbst heißt, eine seltsame sammlung von *fustian phrases and uplandish words*[1]). Beispiele finden sich auf jeder seite. Ich führe nur wenige an. Der krüppel gibt Frank briefe und rät ihm, sie nicht zu zeigen, bis er es ihm sage. Er drückt das folgendermaßen aus:

Sweet Signior, My advice is the reservation of those letters,
Which I will have you hide from eye of day, Never to feel the warmth of Phoebus' beams,
Till my self's care, most careful of your weal, Summon these lines unto the bar of joy. (IV 2.)

Bald darauf drückt er den einfachen gedanken, daß Phillis vor zwei stunden bei ihm war, tautologisch und schwülstig so aus:

Not yet two hours' *expiration* Have taken *final end*, since Beauty's pride
And Nature's better part of workmanship, Beauteous Phillis was with me consorted.

Expiration, *final* und *end* — welche widersinnige tautologie! Und ganz im stile der konventionellen liebeslyrik sagt der krüppel bald darauf zu Phillis abweisend:

No! if thou wilt sport with love
And dally with that am'rous wanton boy
Hie thee unto the odoriferous groves.

Und so geht es weiter im blühendsten unsinn mit Amor, nymphen usw. Alle personen sprechen in diesem stile. Der kaufmann Berry beteuert *by yon chaste moon*, daß er Bernard verhaften lassen will; Ferdinand Goulding will der Phillis schreiben *in bloody characters The burning zeal of my affection*, und diese, ein ladenmädchen, beteuert: *Now by Diana's milk-white veil I swear, The goddess of my maiden chaste desires,*

---

so anatomize the very bowels of thy absurdities, that all the world shall take notice of thee for a fool, and shun thee as the pox or the pestilence." Das erinnert an die Tiraden Aspers in *Every Man out of hh.* Induct.

[1]) Dies wird in einem sonett gesagt, in dem sich ua. die worte finden: *enamorate* 'liebhaber', *exonerate* 'erleichtern', *derogate* 'verlassen'.

I am as glad of it as glad may be (III 2). Auch Franks liebeslied an Phillis (II 31), das so sehr gerühmt worden ist, ist zwar leicht und elegant, aber doch am ende nur eine geschickte zusammenstellung und gewandte handhabung alter dichterischer clichés. Die vögel werden genannt *little, pretty, wanton,* sie *warble, Phillis walks sweetly within her garden allies,* sie *frowns,* sie *falls into pretty slumber,* liegt auf ihrem *rosy bed* usw. Man vergleiche damit eines der zahlreichen echten lieder aus den dramen der zeit, etwa Heywoods *Pack clouds away* in *The Rape of Lucrece* (IV 6), oder irgendeins der lieder in Shakespeares dramen, und man wird den unterschied zwischen echter poesie, wirklichem naturgefühl und geschickter mache erkennen. Es ist merkwürdig, wie damals schon die sprache für den literarisch gebildeten anempfinder dichtete!

So scheint also das stück das werk eines akademisch gebildeten anfängers von talent, dessen stil überall noch den nachahmer verrät. Nun ist es ganz merkwürdig, wie einige szenen des dramas sich von den übrigen abheben. Sie sind in einem natürlichen, einfachen, kräftigen stile geschrieben, der sich von dem bombast und schwulst der übrigen unterscheidet. Es sind dies die szenen, in denen der vater der heldin, der kaufmann Flower, auftritt (II 1, IV, 1 u. V). Hier haben wir natürliche, echte komik, und zwar fließt diese aus dem charakter des kaufmanns, der ein biederer, heiterer und humorvoller bürger ist, und dem seiner braven, aber eigensinnigen frau. Diese charaktere unterscheiden sich durch ihre naturwahrheit, ihren frischen realismus durchaus von den literarisch aufgeputzten übrigen personen. Fowler ist außerdem eine person mit einer stehenden redensart, wie wir sie bei Dickens so häufig finden [1]). Er sagt bei jeder gelegenheit *a very good conceit, the conceit is good* uä., ein ausdruck, der für seinen naiven frohsinn sehr bezeichnend ist. Diese art der charakterisierung einer person erinnert aber sehr stark an Heywood, der sie in mehreren stücken anwendet [2]).

Ich komme nun zur frage der verfasserschaft unseres dramas. Fleay schreibt es Lewis Machin zu, dem mit-

---

[1]) Ich nenne zb. Dick Swiveller in *The Old Curiosity Shop,* Mrs. Gamp in *Martin Chuzzlewit,* Major Bagstook in *Dombey and Son* usw.

[2]) Zb. *Edward IV* 1, Josselin: "*and so forth*"; *If you don't knew me,* Hobson: "*bones a me*", *Challenge for Beauty,* Aldana: "*my further honour still*".

verfasser von *The Dumb Knight*[1]), »einer historischen komödie«, die im jahre 1608 zuerst gedruckt wurde. Dies stück besteht aus drei handlungen, der titelhandlung mit anekdotenhafter pointe nach Bandello — ein mädchen läßt ihren liebhaber schwören, ein jahr lang zu schweigen, wodurch dann die schlimmsten verwicklungen entstehen —, einer zweiten handlung, die die ungerechte anschuldigung einer königin durch einen schurkischen, ehrgeizigen, rachsüchtigen "politician" und dessen schließliche beschämung enthält, und einer possenhaften handlung, die die verführung der frau eines advokaten durch einen lord und die bloßstellung des habgierigen, stolzen, bestechlichen gatten zum gegenstande hat. Das stück hat keinerlei ähnlichkeit mit *The Fair Maid of the Exchange,* außer daß auch hier *Venus and Adonis* als pikante lektüre zitiert wird, und daß es unselbständig ist, bald an Shakespeare, bald an Jonson, bald an Heywood (von dem eine ganze szene aus *A Woman Killed* III, 2 nachgeahmt ist) und auch an Marston erinnert. Die theorie Fleays ist als grundlos abzuweisen.

Prüfen wir nun die gründe, die Laura A. Hibbard für die autorschaft Heywoods ins feld führt. An erster stelle nennt sie den bescheidenen ton des prologs. Nun ist es ja richtig, daß Heywood in allen seinen persönlichen äußerungen sehr bescheiden auftritt, aber der ton dieses prologs ist doch eher demütig zu nennen und spricht von einem anfänger, und das war Heywood im jahre 1602, in das wir das stück nach den Shakespeare-anklängen etwa zu setzen haben, nicht mehr. Er hatte schon eine ganze reihe sehr erfolgreicher stücke geschrieben[2]) und kann unmöglich gesagt haben: »Richtet unseren zarten, jungen zweig auf, der noch demütig auf niederer erde liegt!« Dieser prolog ist sicher nicht von Heywood.

Als zweiten grund führt Laura Hibbard die zahlreichen Shakespeare-anklänge an. Diese sollen für Heywood

---

[1]) Machins »Teilhaber an dem unrecht«, wie es in der anrede an den leser heißt, war Gervase Markham, der auf einzelnen exemplaren der ausgabe von 1608 genannt wird.

[2]) Sicher *The Four Prentices, Edward IV* t. 1 u. 2, *If you know not me* t. 1 u. 2 und *The Four Ages* t. 1—3, wahrscheinlich *The Fair Maid of the West.*

charakteristisch sein. Aber was sie in dieser beziehung angibt, ist entweder unwichtig oder ohne bedeutung. In *The Four Prentices* (Pearsons ausg. II, p. 212) will sie eine nachahmung der Portia-Nerissa-szene im »kaufmann von Venedig« (wohl I 2) finden; ich kann eine solche ähnlichkeit nicht sehen. *The Brazen Age*, so sagt sie, *follows closely 'Venus and Adonis'*. Aber Heywood war ein ausgezeichneter kenner, ja übersetzer Ovids und ist sicherlich an die quelle gegangen, wenn er auch Shakespeares epos natürlich kannte[1]). Ebensowenig trifft es zu, wenn Miss Hibbard sagt: "The whole play of 'The Rape of Lucrece' is full of hints of Shakespeares famous poem." Auch hier stützt sich Heywood ganz auf Livius, wenn ihm auch selbstverständlich das Lucretia-epos seines großen zeitgenossen wohlbekannt war[2]). Ferner findet Laura Hibbard "a considerable likeness between an incident in *Cymbeline* and one in *A Challenge for Beauty*". Aber diese ähnlichkeit ist nur eine ganz allgemeine des motivs[3]). Wenn endlich zwischen Heywoods *The Captives* (I 1) und dem drama *Pericles* (IV 6) eine auffallende übereinstimmung besteht — die gegenüberstellung einer reinen mädchennatur mit dem schmutze eines bordells —, so beweist das gar nichts für eine anlehnung Heywoods an Shakespeare, da die betreffende stelle in *Pericles* sicherlich nicht von Shakespeare stammt. Es ist sogar neuerdings behauptet worden[4]), daß die nichtshakespeareschen teile von *Pericles* von Heywood verfaßt seien, und diese ähnlichkeit würde eine stütze für diese behauptung sein.

Nicht als ob Heywood nicht hier und da aus Shakespeare geschöpft hätte. Ich sehe von bloßen übereinstimmungen oder ähnlichkeiten des ausdrucks, wie sie sich hier und da finden, ab; darauf ist kein zu großer wert zu legen. Aber er hat in seinem *Edward IV*. Sh.s *Richard III*. und auch *Henry* VI 2 u. 3

---

[1]) Köppel sagt aao. s. 20: Der wortlaut seiner kurzen szenen erinnert uns nur selten an das zweifellos auch ihm wohlbekannte, üppige epos Sh.s, er hat die gefährliche nähe möglichst gemieden.

[2]) Köppel aao. s. 26/27: »Sein drama ist ziemlich frei von entlehnungen aus dem berühmten gedicht . . . Im übrigen ist der dramatiker zu den alten quellen zurückgegangen, ohne sich bei der wahl des ausdrucks auffällig von der dichtung seines zeitgenossen beeinflussen zu lassen«.

[3]) Köppel, Quellenstudien zu den dramen Ben Jonsons etc. I 147.

[4]) Daniel Ludwig Thomas, Engl. stud. 39, 210ff.

ganz frei benutzt[1]); er hat ferner für den vierten teil seiner pentalogie *The Four Ages, The Iron Age* I, sich sehr an *Troilus and Cressida* in ton und auffassung angelehnt. Er nahm eben als vielbeschäftigter, fruchtbarer playwright sein gut, wo er es fand. Aber er steht Skakespeares durchaus selbständig, als ein eigener gegenüber; ja seine lebens- und weltauffassung, wie sie sich in seinem stile und in seiner ganzen kunst, der auswahl und behandlung der stoffe, der kritik des lebens zeigt, ist von der Shakespeares von grund aus verschieden. So spricht denn die menge der Sh.-anklänge in *The Fair Maid of the Exchange* vielmehr entscheidend gegen die autorschaft Heywoods[2]).

Weiter sucht Miss Hibbard ihre these auf eine vergleichung des stückes im einzelnen mit der übrigen Heywoodschen produktion zu gründen. Sehen wir, was dabei herauskommt. Daß der schauplatz des lustspiels London ist, das Heywood kennt und auch sonst zum schauplatze seiner dramen macht, beweist nichts, da der dichter diese genaue kenntnis mit Jonson, Dekker, Middleton und vielen anderen seiner zeitgenossen teilt. Auch kann ich nicht finden, daß der charakter der Phillis die züge der Heywoodschen frauen trägt. Daß sie im laden sitzt, wie Jane Shore in *Edward IV.*, daß sie die ankommenden mit dem konventionellen "What is't you lack?" begrüßt, wie Luce in *The Wise Woman of Hogsdon,* daß sie die ansprüche ihres liebhabers denen ihres vaters vorzieht, wie Lady Mary Audley in *The Royal king* (und eine unzahl anderer theaterliebhaberinnen alter und neuer zeit), daß sie ihre liebesangelegenheiten selbst führt und sogar selbst wirbt, wie einige andere heldinnen Heywoods — das sind alles äußerlichkeiten oder aus der handlung entspringende selbstverständlichkeiten ohne belang. Ganz falsch ist aber der vergleich des wechsels in ihren neigungen mit dem der Mrs. Frankford in *A Woman killed*[3]). Mrs. Frankford gehört, wie Mrs. Wincott in *The English Traveller* und Jane Shore in *Edward IV.*, zur gattung der schönen sünderinnen, die aus

---

[1]) Vgl. darüber bes. Aug. Sander, Thomas Heywoods historien Edward IV. (teil 1 u. 2) und ihre quellen. 1901. (Dissertation Jena.)

[2]) S. auch Köppel aao. s. 11 u. 28.

[3]) Sie sagt: She wavers in her affections with the unaccountable vacillation of Mistress Frankford in *A Women Killed* (p. 6).

schwäche fallen und dann lange und tief bereuen und an gebrochenem herzen sterben. Phillis dagegen ist ein junges, hübsches und keckes mädchen, das allerdings am schlusse — unnötigerweise und wohl einzig dem gange der handlung zu liebe — ihre durchaus sittsame neigung von dem krüppel auf Frank überträgt. Nichts kann verschiedener sein als diese charaktere. Auch die übrigen charakterähnlichkeiten, die Miss Hibbard zu finden glaubt, sind ganz ohne belang. Es bleibt nur als echt Heywoodsche gestalt der biedere bürger Master Flower übrig mit der charakterisierenden redensart.

Auch die handlung von *A Fair Maid* soll denen der Heywoodschen stücke ähnlich sein. Daß zwei voneinander unabhängige und nur lose verbundene handlungen das stück bilden, ist doch typisch für das romantische drama überhaupt und keineswegs Heywood eigentümlich. Auch die verkleidung, die liebe auf den ersten blick, der überfall in der ersten szene ua. sind nichts für Heywood charakteristisches. Alle intrigenstücke zeigen übereinstimmungen, da die zahl der möglichen verwicklungen ja gar nicht so sehr groß ist. Die technik des stückes erinnert, wie ich schon vorher erwähnt habe, vielmehr an Ben Jonson als an Heywood, der dem dichter als vorbild gedient zu haben scheint.

Und nun der ausdruck! Es kann zugegeben werden, daß ein häufiger gebrauch von sog. "ink-horn terms" und vielfache mythologische anspielungen dem dichter unseres stückes und Heywood gemeinsam sind. Aber aus dem vorkommen gewisser wörter, die sich auch sonst bei Heywood finden, wie *cothurnick, to bombast* = *to stuff, tracers* = *dancers* etc. und gar aus dem von sprichwörtlichen und konventionellen redensarten, wie *there the game doth go* (»da liegt der has im pfeffer«, übrigens auch bei Shakespeare), *break your day* (auch bei Sh. Merch. of V. I 3, 165), *upon the tenters, what lack ye* oder endlich aus metaphern wie *A winged Muse, a fiery heart, a sea of pleasure, comet* = schöne frau läßt sich gar nichts schließen. Gewiß ist aber, daß der bombastische, schwülstige, affektvolle stil des stückes Heywood durchaus fremd ist. Nur in seinem jugendstücke *The Four Prentices* findet sich bombast, aber dieser trägt einen ganz anderen, naiven und gewissermaßen unliterarischen charakter und paßt zu dieser tollen phantasmagorie unmöglicher abenteuer. Im allgemeinen ist

der stil Heywoods natürlich. *There is no affectation in Heywood,* sagt ein kenner des dichters, Bullen[1]). Und der stil ist schließlich doch das wichtigste argument gegen die autorschaft Heywoods.

Daß also Heywood nicht der verfasser des ganzen stückes sei, unterliegt keinem zweifel. Nun sind aber sichere anzeichen vorhanden, daß das stück nicht von einem verfasser stammt. Es finden sich widersprüche in der handlung, die sich durch zusammenarbeiten mehrerer erklären. In akt V sagt Frank zu seinen brüdern: *But I did for you both* (briefe schreiben);

> I was your scribe
> The whilst you went to see your house a-fire;
> And you (as I remember) I did send,
> To see your sister drown'd at London Bridge.

Davon ist aber vorher gar nicht die rede, auch nicht von einer schwester, die doch auch Franks schwester wäre. Hier scheint der eine mitarbeiter vergessen oder nicht beachtet zu haben, was der andere geschrieben hat. Auch die geschichte mit dem gestohlenen und verpfändeten diamanten, die nicht zu ende geführt ist, deutet auf solch eine verwirrung hin. Endlich bittet in II 1 Flower den Master Berry, mit ihm zu einem freunde zu gehen, und in der folgenden szene finden wir Berry mit Flowers diener Fiddle, aber nicht mit Flower. Auf den unterschied des stils und der charakteristik in den szenen II 1, IV 1, V — es sind dieselben, in denen sich die widersprüche finden — habe ich schon hingewiesen. Die einfachste und natürlichste lösung der verfasserfrage ist, daß diese szenen von Heywood herrühren. Das ist der *main finger,* der anteil, den er an diesem stücke gehabt hat. Der größere teil des stückes ist von einem jugendlichen, akademisch gebildeten schüler Shakespeares und Jonsons verfaßt, der sich an den früheren stücken Shakespeares und an Jonsons »humoristischen komödien« gebildet und begeistert hat.

Wer dieser dichter war, das läßt sich vorläufig nicht feststellen. Es sammelten sich damals um die großen bühnen, wie heute um die redaktionen der großen zeitungen, eine menge junger talente, die schriftstellerischen drang und gaben in sich

---

[1]) In der einleitung seiner ausgabe von *The Captives.*

fühlten und einen festen beruf nicht einschlagen wollten oder konnten. Ihnen lieferte die schon vorhandene reiche dramatische literatur muster, charaktere, ja gedanken und sentenzen, und so entstanden denn die stücke, bei denen man bald an Shakespeare, bald an Jonson, an Marston, Heywood oder sonst einen dichter erinnert wird, die sich ganz nett lesen, aber doch nur ein konglomerat des von allen seiten aufgenommenen sind. Zu diesen stücken gehört das unserige wie auch viele andere. Wurden sie dann aufgenommen, so änderte der dramaturg der gesellschaft wohl einiges, dichtete auch szenen hinzu, wie das Heywood hier getan hat.

Mit dem drucke hat natürlich Heywood nichts zu tun. Kümmerte er sich schon selten um den druck seiner echten stücke, so war das natürlich noch weniger der fall bei denen, an denen er nur geringen anteil hatte. Die ausgabe braucht deshalb aber keine raubausgabe zu sein, da sie in der tat gar nicht schlecht gedruckt ist. Der uns unbekannte dichter hat sie wohl drucken lassen und durch die verteilung der dramatis personae auf die schauspieler zur aufführung auch auf dilettantischen bühnen — vielleicht an einer der universitäten oder den rechtsschulen — empfehlen wollen. Der buchhändler Kirkman hat aber wohl erfahren, daß Heywood mit diesem drama etwas zu tun gehabt hat.

Berlin. Phil. Aronstein.

THE NASCENT MIND OF SHELLEY.

I.

Shelley is the most philosophic of English poets. His poetry, or the main part of it, feeds upon certain speculative tenets as the flame feeds on the brand; and its phases are determined by their modifications. He began by using his art to serve the ideas of William Godwin and prepare men for the time when they shall live together equal and ungoverned, and "there shall be no disease, no anguish, no melancholy, and no resentment". But what Godwin maintained as the code of Reason was to Shelley the way of Love; he fitted to *Political Justice* the conception of a Spirit of Love inherent in the world and sensible in all Beauty and Good. And his art increases in power as the Godwinian ideas are modified and subordinated to the Platonic; as he comes to consider the Utopia not an end in view but a pure ideal, and concerns himself more intently with his own soul. The conclusion of this process, by which he overcomes the crudity and fondness of his early beliefs, is marked by the year 1818, when he left England finally at the age of twenty six. *Laon and Cythna,* the last work of the noviciate in England, is far riper than *Queen Mab,* written at twenty years old. Between these poems, in 1814, lies the breach with his first wife and all the sorrow that breathes in *Alastor.* The experience made him take his philosophy to heart, and in a sadder and deeper form. The Universal Spirit, so scholastically affirmed in the earlier work, becomes in *Laon and Cythna* the Intellectual Beauty, the fitful light in this dark sphere of time striving uncertainly to quell the shadow of Evil. He is fain to believe that one day sorrow and wrong shall flee away; but his hope is crossed by the thought that, even at the best, man's true home must

be in a world not of Change or Sense where God is all in all. Yet Shelley's epic still represents the Godwinian ideal as being attempted in a contemporary society; so that our common sense cannot be comforted by the lyrical beauty of the poem. In the *Prometheus* of two years later sounder thought or a more artistic instinct is at work — the millennium is removed to an unearthly scene and time. *Laon and Cythna* is a political poem with a fringe of the wider philosophy; but after this — in the Italian years — his theme becomes the whole conflict of Life and Death, and in the Soul and the Universe rather than in the State. In *Prometheus* the revolution belongs to a wave of regenerative power flowing to the uttermost parts of the heavens; *The Witch of Atlas* is a dream of the world's good genius; *Epipsychidion,* a song of the all-quickening Love; *Adonais,* a song against Death; *The Triumph of Life,* an allegory of Vain Desire. Not that the passion for freedom has abated; it is heard continually in prophecy or satire down to its last utterance in *Hellas.* But there the leading thought, never before so explicit in Shelley, is of man's gradual advance through better states of mind and will. And the crudity and fondness of his earlier philosophy is written on the story of his life. The quiescent years of exile are in contrast with the stresses and misadventures when he supposed that the world was convertible to his dreams.

There is another mark of growth in the Italian time. His philosophy gave expression to whatever within him — shyness or severity — shrank so painfully from the evil in Nature. For the better world of his theory and his imagination he would only select what is least imperfect in this, and he left the rest aside. But in that rejected residue was the play of human life. His men and women wander by ones or twos in awful solitudes to debate their high hopes, and if they enter the throngs of men seem to walk among shades. In time, however, the poet in Shelley broke from that strait idealism. "How glorious art thou, Earth!" exclaims Asia to the dawning Caucasus,

And if thou be,
The shadow of some Spirit lovelier still,
Though evil stain its work, and it should be,
Like its creation, weak yet beautiful,
I could fall down & worship that and thee —

In Italy not only is his poetry in general richer in observation, but it strikes, as it were by a by-path, into the familiar world. In 1818, drawing on his own memories, he wrote that fine fragment of domestic tragedy, *Julian and Maddalo;* then *Cenci;* and at the end *Charles the First.* It is on this change of vein that Browning founds his judgement of Shelley as coming nearest among the moderns to the union of the ideal with the real, of the conceptual poetry with the objective; and towards this his hand was plying when he died. Once more, a moral acquirement is implied in the gain of his art. Shy and severe, Shelley was prone to live aloof from his fellows, while yearning for their fellowship. He sought occasions (in Ireland, for instance) to act with others, only to feel himself more strange; or, like the classic Goddesses, in order to love men, he clothed them in graces that would not wear; or he hoped for the sum of communion with such a mistress as could never be found. If his poetry began to grip the world closer, he was learning in his own life also to "fit his infinitude to the finite".

Now the characteristic marks of the first or formative period are all present in the Shelley at Oxford. From the conventional furnace of Eton he has hardly contracted the smell of the fire; save for Hogg he lives alone with heresies and speculations. And as to these, we already discern, in his recorded talk or, better, in the books he read, the two lines of thought which the after years were to twine. He is, or rather is becoming, both a Godwinian and a Platonist — a scientist, an impugner of Christianity, a dreamer of the Revolution dreaming in syllogisms; and also the devotee of a mystic divinity, which he calls Love and will not call God. The birth of all these incitements to life and art lies back in the time at Eton. But how did they come to be born? How was fostered that detached and abstractive mind? What, in short, was the intellectual process at school? Here is a place where the biographers seem to be wanting. It is true Dr. A. H. Koszul in *La Jeunesse de Shelley* (Paris, 1910), the fine and scholarly work which is the latest word on the subject, shows us in an illuminative chapter how much of the later poet is foreshadowed in the first romances and poems. But one may venture to think that neither M. Koszul nor

another has attended sufficiently to the best evidence on this part of the life — that of Shelley himself. In three places Shelley has alluded to crises — or it may be one crisis — in his boyhood when, with a sense of inflowing power, he conceived the virtue of Love and dedicated himself to the service of men. And the appeal of the real world freed him from a previous bondage to an idle sort of romance. I shall try to interpret these statements with the care they deserve. If we take them in their plain, meaning of an intellectual revolution, we gain therewith a clue to the strange course of study which the boy is known to have followed. Moreover the track of his early mind suggests inevitably some directive influence about him, some master or guide of a speculative temper and a miscellaneous erudition; and this can only have been the old scholar of Windsor by whom he was befriended, Dr. Lind. Here again the biographers have perhaps missed the truth by failing to recognise how largely this man was the implanter of the poet's motives. I would propose, therefore, another colouring of the story, using all the while a good deal of conjecture, for the evidence is uncertain and scant.

II.

It will be well to put down as much as we know of the Mentor of Shelley's boyhood. James Lind was born in Scotland in 1736, and studied medicine at Edinburgh. All that we hear of his early life bespeaks his active and many-sided curiosity. At thirty years of age he went as a ship's surgeon to the East, intending to travel in China and "bring home to Europe some useful drawings". He went about his explorations with the callons virtuosity of the age, for he once showed to Fanny Burney "a curious representation of the Elephanta in the East Indies from a drawing of his own taken on the spot", telling her that he went to see it with a large party of Englishmen and some sixty carpenters and masons, "but after all their toilings in this wonderful excavation, they found the rock so impenetrable and the pillars and idols so stupendous that they could only bring away an odd head or two and a few limbs". On his return Lind proceeded M. D. with a treatise on an outbreak of fever in Bengal, and in 1769, on the ground of his "skill in botany and natural history" was

recommended for the Royal Societys' expedition to the North for the observing of the transit of Venus. He did not join, however, but observed the transit from near Edinburgh, and sent a report of it to the Society, of which he afterwards became a Fellow. Three years after this he accompanied Sir Joseph Banks on his voyage to Iceland, and acquired some new interests, for he invented a portable wind-gauge, and Pennant in his account of the Hebrides thanks him for a beautiful map of Islay and for ascertaining the latitude of the island. He settled in Windsor about 1777, where he became Physician to the Royal Household; and towards his fiftieth year we have sight of him in the diaries of Mrs Delaney and Madame d'Arblay — a charming oddity they thought him, kind, courtly, humorous, brimming with outlandish curiosities, into which he had a way of sweeping people along. Miss Burney, having inspected his Eastern collection "after repeated invitations", mentions "a book of the whole process of preparing silk described in prints"; "a Chinese dictionary and a book of Chinese plants; also "a curious book representing every part of a Chinese monastery — buildings, utensils, Gods, priests, and idols; it is very neatly and most elaborately executed, and the colours are uncommonly vivid"[1]). One entry of Mrs Delany's betrays the sympathies that afterwards engaged him for the rebel Shelley. Dr Lind at dinner "told us many particulars of the air-balloons, the rebellion at Eaton, the shameful manner in which Dr Davies behaved to the gentlemen assistants, some laughable anecdotes of the boys destroying the whipping-post and then selling it to one another. The Marquis of Huntley bought a piece which he showed Dr Lind in great triumph". After dinner the Doctor "brought some

---

[1]) See *Diary*, Dec. 10. 1785. The Witch of Atlas, walking the Earth by night, sees

> Princes couched under the glow
> Of sun-like gems: and round each temple court
> In dormitories ranged, row after row,
> She saw the priests asleep — all of one sort —
> For all were educated to be so.

May this not be a memory of the book of the Chinese Temple, which the poet had seen years before in his old friend's study? If there was a picture of the priests asleep in the dormitory the sameness of their faces would be just the thing to strike the attention. Chinamen, I believe, are all alike.

shells and fossils . . . Conversation air-balloons. Dr Lind made a drawing of one of the first great meteors which he saw from the terrace at Windsor". "Singular relations of the customs and manners of the Chinese, particularly of the animals they kill for food", is another note of his talk. With his "taste for tricks, conundrums, and queer things" — his invention, for instance, of "Lindian Ogham", strange wooden types with which he used to print little books — he seems to have frightened the good folk of Windsor, who were shy of calling him in and "thought him a better conjurer than physician". We learn from Hogg that he was interested in demonology; and that may explain Hogg's extraordinary tale that in Shelley's time Lind had come to bear a grudge against George the Third, and used to curse the king with a comminatory ritual; which was the ritual used by Shelley to curse his father. Hogg says that Shelley told him all this, and that the poet used to descant indignantly on the wrongs (whatever they were) which Lind had suffered from the King. Possibly the old scholar had a relish for maledictory formulæ, as his pupil had for all sorts of cabalistic words; and this may have been the bottom of the story. We know, however, from Miß Burney that in her time Lind and the king were on affectionate terms[1]); and it is easy to believe the testimony, cited by Dowden (I 32), that Hogg intended to withdraw the statement in a second edition. Loyal as he probably was to his Master, the Doctor was none the less a well-wisher of the Revolution, for which, on its "illuminative" side his interest in science would have enlisted him. M. Koszul has noted that in the Bodleian copy of *Essays on Several Subjects*, issued in 1796, there is a manuscript note ascribing the book to Lind. A cautious plea for political equality and natural rights, coupled with the thesis that "religion is the proper support of all morality", the Essays, like so much else written about that time, do but hold the door ajar to the new ideas. But the actual Revolution with all its failure did not daunt Lind and may have made him more "thorough". The Zonoras in *Prince Athanase* and the Hermit in *Laon and Cythna*, in whom he

---

[1]) See July 23. 1799, the king's jesting with Lind. Also Nov. 30, 1785; Lind's admiration for the King & Queen.

is known to be represented, keep alight the hopes of Liberty in a dark time of defeat.

We do not know when Shelley began his interco urse with the sage, but at the end of his school time it must have been frequent. Lind must have been the first man who loved him intelligently, the first scholar with whom he could commune; no one else at school or at home could attract him with the same power. An egoist like Byron, a quietist like Cowper, or any genius of the experiencing order will grapple to himself the things and people of his lot but Shelley, who with all his introspection never sees his own case but, as it were, *sub specie humanitatis;* whose face is set to the distance and the future "as if the thing he loved fled on before"; whose gift is not to collect experience but to refine from it — in such an one the bands of mere association will hold but feebly if reason strains them. Such men find it an easy thing to leave home and kindred for an idea's sake. And so in Shelley's poetry, and by all accounts in his conversation also [1]), there was a singlar lack of concrete reminiscence. It was a mishap, therefore, for which nobody is to blame, that Sir Timothy Shelley was his father. And moreover an unlucky incident fixed Sir Timothy in his memory in contrast with Dr Lind. The boy fell ill of a fever at Field Place; and such was the nervous disorder that the Squire, no doubt in genuine allarm, would have sent the patient to a madhouse, if Lind had not posted from Windsor on a secret summons and dared him to do so on his authority as a physician [2]). This affair was to haunt Shelley's memory for years, and it invested his old friend with the greater lustre of goodness. According to Hogg the poet never received a letter at Oxford from his mother or sisters" without visible emotion". But finding them irresponsive to his theories he shed them from his mind; so far at least that in the last seven years of his life he never saw and hardly ever named them. He forgot Eton in the same way. Byron remembered his companions at Harrow down to their places in form; but "I never heard, Shelley

[1]) Trelawny in his *Records* (small edition, Routledge, p. 135) notices this.

[2]) Some writers (but not Dowden) doubt the story; but it is well attested, & explains Shelley's fixed idea that his father was always scheming to shut him up in an asylum.

mention one of his class-fellows", writes Medwin (I 51), "and I believe their very names had escaped him". But he cherished the memory of the old scholar to whom, as he told Hogg, "I owe more, ah! far more, than I owe to my father"; who "was exactly what an old man ought to be, free calm-spirited, full of benevolence and even of youthful ardour"; whose eyes "seemed to beam with unnatural spirit beneath his brows shaded by his venerable white hairs". Lind alone, of all those who belonged to his childhood, survives in his poetry, a benign shade among the figures of unworthy age. He seems to have lost touch with Shelley after the Eton period, and in 1813 he died.

III.

"The simultaneous perception of Power and Love", according to Browning, is half Shelley's gift as a seer. And it seems that his first sense of the Universal Love supervened on an earlier apprehension of Universal Power. I believe that this revelation, the critical experience of his early youth, came at a definite time, and that it was entirely characteristic in combining the religious intimations with the Revolutionary zeal.

To come upon Power — and more especially the arcane modes of it — was the object of many studies. For this he read the works of Albertus Magnus and Paracelsus and books on demonology and witchcraft. For this also he dabbled so devoutly in the sciences. Not so much the truth of Nature attracted him to them as the wonder. More mage than scientist, he used the burning-glass or the battery to summon fell and beautiful forces, like the Lady of Atlas in the poem. The same sort of fascination resided in Gothic romance. His wild *Zastrozzi* and *St. Irvyne* and the poems written at school reproduce with authentic zest the Gothic types of demonic humanity — the fierce women, the dread villains with their command of events, the Wandering Jew with his lurid intrepidity. The air of these presences is all aquiver with passion and hardihood; and black motives, like the *elixir vitae* and the infernal pact, bring in the terror of occult agency. In time, however, he became sensible of the idleness in these pursuits; for the passing years brought the deeper needs of the mind. This Power he saw in the world was so external to himself,

so far to seek in flagging or sorrowful hours. Was there, in the world or beyond it, aught that could help the soul? He conceived, that is to say, the religious need, not as a sense of sin (for he was wanting in that sense), but rather as a dryness or faintness of heart.

Such at least seems to be the state described in the *Hymn to the Intellectual Beauty*, one of the three passages of reminiscence bearing on our enquiry. He would be likely enough to know as a boy what was in later years a recurrent mood. Fear or phantasy of impending evil, self-despair, the sense of love denied — such (in his own figure) were the hounds that would pursue him stricken and failing; until the hour came when he was caught up into Love, which is strength and joy. The sting of life lay in the rarity and transience of those hours, just as all beauty and bloom are momentary things. It is against the trouble within and the mutability without — against "Fear and Dream and Death and Birth" — that men long for the assurance of some voice from beyond the grave (*Hymn*, 25—36); and the solemn boy, prowling in churchyards and trying spells on the dead, came to associate such a longing with what at first, perhaps, was only a thrilling game. Then one spring morning, "musing deeply on the lot of life" and on his "frail spells of Demon, Ghost, and Heaven", he fell on a divination of all the love in men's hearts as a single Presence or Spirit, working ever in the world and ever revisiting those whom it seems to leave. The mystery of the future life might now remain a mystery; enough to feel that he had a portion in the unfailing and eternal. Clasping his hands in ecstasy he vowed to dedicate his powers to that Spirit of Beauty. And so was born the resurgent optimism which saw in the world, beside the mighty energies of wind, water, or fire, of Titanic men and fearful beasts, the Love "common as light", that "makes the reptile equal to the God".

In the first letters he wrote to Godwin early in 1812[1]) Shelley gave the story of his mind up to that time, and here again we hear of a sort of crisis in his boyhood. Through the writing of his two romances he had fallen into "a state of sickliness and lethargy", when he came upon *Political*

[1]) Especially those dated January 10 and March 8.

Justice. It made him "really *think* and *feel*", and "conferred the inestimable boon of power". "It opened my mind to fresh and more extensive views. I was no longer the votary of romance. Till then I had existed in an ideal world — now I perceived that in this Universe of ours was enough to excite the interest of the heart, enough to employ the discussions of reason. I beheld in short that I had duties to perform". Lastly, in the prefatory lines to *Laon and Cythna* he recalls another moment of spiritual stress. One spring morning, walking outside the school room, he heard from within the well-known sounds of cruelty and suffering, and in a strong access of disgust, with welling tears, swore for his own part to be "wise and just and free and mild". Thence forth, as dedicated to the cause of the weak in the world, he strove by deep study to forge his soul's armour for its warfare among men.

Were these experiences connected together — moments of a single mood? The upshot of all three was a self-devotion to the good cause among men, since the Spirit of Beauty is one for Shelley with the Spirit of Freedom. The sense of the futility of his necromantics as expressed in the *Hymn* is very like the "lethargy" before the reading of *Political Justice;* in each case the new light set him free from "the poisonous names whereon our youth is fed" [1]) — from Monk Lewis and all who write in his vein. If Shelley does not tell Godwin of any religious emotion accruing to the effect of his book, that may be because he was setting his letters to Godwin's key. There is something, therefore, to support the guess that these spiritual impulses belonged to one vernal stir, of which *Political Justice* may have been the origin. Shelley tells Godwin that he did not read the book until after finishing *St. Irvyne;* and that was about April 1810. Writing in January 1812 he tells him that he first saw it "more than two years" before that date; but we may not rely on his exactitude. It was therefore some six months before he left school in the summer of 1810 that the awakening came. And another argument for our view of the reminiscences is this: — that while he speaks in

---

[1]) *Hymn,* 53; I can only understand this line as meaning "my authority for these proceedings was the Gothic romancers and writers of that kind".

all three passages of enlightenment and strenuous study resulting from the inspiration (*Hymn* 61—67), we do in fact discover in the records of his reading a number of books totally different from the Gothic romances but suitable to his present needs. Here we have the first gropings of his mind in the metaphysical problem; and it seems altogether probable that he made them in the months between the "crisis" and his leaving school.

Three lines of interest appear in what we may suppose to be the new studies. (a) Shelley went on ardently with his scientific pursuits and took his paraphernalia to Oxford, as no one who reads Hogg will forget; this, however, was no longer in the magian spirit, but in the spirit of the Oxford conversations. Were not most men's lives consumed in the labour for food, and how might not science mitigate their lot by finding new forms of nutriment, by fertilising the wastes of the tropics and the poles? "Why are we still so ignorant of the interior of Africa? Why do we not despatch intrepid aeronauts to survey the whole peninsula in a few weeks? The shadow of the first balloon, as it glided silently over that unhappy country, would virtually emancipate every slave and would annihilate slavery for ever[1])." (b) Again: — the two romances show him in the act of fingering religious scepticism only to throw it aside; after Godwin's book the doubts would assuredly beset him more insistently. But there are no signs that he knew any sharp or painful moments in parting with his Christianity, or rather with the form of it with which his mind was overlaid. It dropped away; and of his positive hostility to the popular religions, as the mainstay of all tyranny, he had as yet no inkling. While, therefore, he begins to concern himself with sceptical thought, it is only in a feeble degree. He conceived a great admiration for Lucretius, and looked into Locke and Hume, though, as he tells Godwin, without much profit. It was partly perhaps for its critical content that he translated the chapter *De Deo* in Pliny; but more no doubt for the positive thesis of those pages, *Naturam id esse quod Deum vocamus*[2]). (c) For we find him much more occupied in

---

[1]) Balloons, one remembers, were a favourite topic with Dr. Lind.

[2]) For evidence as to Shelley's reading see A. Droop, *Die belesenheit P. B. Shelleys*. Jena Dissertation 1906.

seeking the warrant of his intuitions in constructive and mystic philosophies. Godwin had expounded the idea of spiritual omnipresence, and perhaps Shelley looked for the same strain of thought in the accounts of Indian philosophy by Sir William Jones[1]). The East had early attracted him through Southey's epics; at Oxford, too, Hogg noted his love of "books of travel and Oriental fairy tales". But at this juncture what he wanted would not be romance but doctrine, such as that of the divine energy everywhere mediating the external world to man, or of the kinship of the human soul to God[2]). Of yet more moment is it that he read with Lind the *Symposium* of Plato — his first draught of that Castalian water (Medwin I 44). To complete the idea of what Shelley was at the time we must remember also his passion for Harriet Grove in its first freshness and promise. He was all aflood with this race of the mind when he went to Oxford, and the first term at Oxford belongs to one phase with the last months at school. It was a time when the whole firmament of his beliefs was in change, old lights waning and new swimming into ken; a time when, as Hogg relates, he could not touch without trembling excitement "any volume which he believed to be replete with the recondite and mystic philosophy of antiquity". It is our luck that Hogg saw him just then, when he was more Shelley than usual. Then the breach with Harriet Grove in the Christmas vacation and all the ensuing trouble open a new chapter of his life. They wrenched his mind into a new frame by engendering the idea of Christianity as the arch-tyranny. For more than two years from now he is busy with the sceptical philosophy, and the set of his soul towards mysticism is checked.

IV.

Now it is certain that Lind furthered the boy in his scientific studies[3]). It was Lind, according to Hogg, who in-

---

[1]) It becomes certain that he read in Sir William Jones if we accept Medwin's statement that *Queen Mab* was begun at school, since the framework of that poem is taken from the 10th volume of Jones's Collected Works, published in 1807. See Koeppel Engl. Stud. 28.

[2]) See chapter III of *The Missionary: an Indian Tale* by Miß Owenson, a book which draws upon Jones. It was repeatedly read by Shelley in the next summer after Eton.

[3]) Hogg, London Library Edition, pp. 92, 93.

terested him in demonology[1]), and who else would have given him the old alchemists to read? As to the ideas of the Revolution, this was the sort of influence for which Shelley himself was most thankful. "He loved me", he once said, "and I shall never forget our long talks when he breathed the spirit of the kindest tolerance and the purest wisdom". He would hardly owe to any one else the apocalypse of *Political Justice*[2]). Mr. J. C. Jeaffreson in *The Real Shelley* has bludgeoned the sage for sowing scepticism in a youthful mind. Lind was certainly liberal in religious things, though probably a religious man[3]); and he seems to have given Shelley the entire freedom of his library. But it is the affirmative philosophies that the pupil prefers and the master commends. If Shelley did not find Sir William Jones along with all the books about the East, he found Plato; and to take him through the *Symposium* was to bring his religious emotion to the one channel which at that time could best collect and contain it. If we consider what Shelley might expect from Oxford, and would, in those days, have expected in vain — some view of human thought or the domains of knowledge, some impulse to life or study — this first friend performed for him, imperfectly enough, the function of a University. And yet, while converting all these stimulants and foods to the uses of his soul, Shelley took some hurt by them. For what kind of a mind was it whose mark on him is so large? A mind, we may surmise, eager and able to entertain ideas, but much less able to order or criticise them; venturesome and fanciful; not very circumspect. Lind could scatter a hundred incitements, but in philosophic grasp he may have been matched by his pupil, like the Zonoras of *Prince Athanase* (ll. 173, 174). A sure aliment for the indiscipline, the credulity, and the cloistral abstraction, the more or less of which marks the phases of Shelling's art. Here in Lind's study was a shelter from the world and a place to dream in, like that derelict Aegean isle for which in later life he would so often yearn.

But after all, Shelley's intellectual weaknesses were in the

---

[1]) Hogg, London Library Edition, pp. 92, 93.

[2]) "He saw himself at his dame's with *Political Justice*, which he had lately borrowed from Dr. Lind." Hogg, London Library Edition, p. 315.

[3]) See above as to *Essays on Several Subjects*, probably his book.

very texture of his being, and were a condition of his strength. Lind ministered to them perhaps, but in any case they would have come into play. Goethe in his *Dichtung und wahrheit* tells of certain "exercises in Stoicism" by which, as a boy at school, he met the rough usage of his fellows. "Although I had no lack of good and select friends", he writes, "we were always in a minority to those whose pleasure it was to assail us with wanton roughness, and who often woke us very ungently from the complacent fairy dreams in which we were all too fond of losing ourselves, I inventing and my companions appreciating. Again and again we were made aware that, instead of indulging in tenderness and the pleasures of the fancy, we had better reason to harden ourselves so as either to bear the inevitable evils or to brave them". How these words and the narrative with them set us thinking of the boy at Eton and the "Shelley-hunts" with the victim's maddened cries and sallies and "paroxysms of revengeful fury". How many an experience of Shelley's brings the Olympian to our minds with his law of the economy of the feelings. Nature herself denies to these shy and delicate souls the unrelaxing and fastening grip which Goethe laid on life. They are too hard beset, and are fain to flee to their idealism from the cruel face of things. But if they are living minds the idealism is not a refuge only, but a fortification. They issue from it ever again into life, into those heroic blunderings which are the school of disillusion and power. If the Godwinean credulity hurt Shelley as a poet, it was as a flower may be hurt by the supports which lift it to the Sun. It is through the tenacity of his ideals, and because they were of the heart, and the heart was brave to suffer in its own way, that he is great. Thus it was that a poet so prone to the subtle and the abstract became the first lyrist of our tongue, and "the knight of the shield of shadow and the lance of gossamere" is one of the beloved inspiriters on the forward march of Man.

Kiel. A. M. D. Hughes.

BESPRECHUNGEN.

SPRACHGESCHICHTE.

Fredrik Gadde, *On the History and Use of the Suffixes -ery (-ry), -age and -ment in English.* Dissertation. Lund 1910. VIII + 143 ss.

Die französischen suffixe im Englischen sind bis jetzt nicht zum gegenstand einer historischen untersuchung gemacht worden. Was die grammatiken bieten, reicht nicht aus. Sie waren freilich auch nicht in der lage, in so ausgiebiger weise wie der verf. das reiche von dem *NED.* zutage geförderte material zu verwerten. Auf dieses stützt sich deshalb auch mit recht die ganze untersuchung. Als ersatz für die letzten buchstaben des alphabets wurde das *Century Dictionary* herangezogen. Selbstverständlich ist für den verf. gleichwohl noch genug zu tun übrig geblieben, und er hat sich erfreulicherweise auch dem autoritativen *NED.* gegenüber nicht unkritisch verhalten. Erschwert wird die arbeit auf diesem gebiete besonders dadurch, daß über die anglofranzösische wortbildung vorarbeiten bis jetzt nicht existieren (s. 32).

Wenn gerade die im titel genannten drei suffixe untersucht wurden, so liegt der grund einmal in dem außerordentlich häufigen gebrauch, zugleich aber auch in der bedeutungsverwandtschaft dieser suffixe. Sie sind zu den verschiedensten zeiten dazu verwendet worden "to form abstracts, but also to express the ideas of place and collectivity and other concrete notions" (s. 12 f.).

Es ist eine auffallende tatsache, daß französische stämme mit einheimischen endungen schon sehr frühe eine verbindung eingehen, daß aber bildungen von germanischen wurzeln mit französischen endungen kaum vor der mitte des 14. jahrhunderts auftauchen. Wenn jedoch der verf. meint, daß dieser typus

(native stem + foreign ending) in den meisten sprachen ziemlich selten begegne und sich nur im Englischen so weit verbreitet habe, so trifft das in dieser allgemeinheit nicht zu. Der einzige hinweis auf die deutsche endung *-ieren* genügt, um die unhaltbarkeit dieser auffassung zu beweisen. Gleichwohl ist Gaddes arbeit als ein wertvoller beitrag zur lösung der wichtigen frage nach dem verhältnis zwischen dem französischen und germanischen element in der englischen sprache zu bezeichnen.

Methodisch durchaus richtig ist es, wenn als fruchtbar für die verwendung des fremden suffixes im Englischen in erster linie solche lehnwörter angesehen werden, in denen stamm und endung leicht zu unterscheiden, also der bildungsprozeß des wortes vollkommen klar ist. Allein auch wo dieser weniger durchsichtig ist, übt das lehnwort doch insofern einen nicht zu unterschätzenden einfluß aus, als es mitbestimmend wirkt für die verbindung einer bestimmten bedeutung mit dem zu neubildungen aus einheimischen stämmen verwendeten suffix (s. 67).

In der ausdehnung der wortlisten hätte der verf. weniger bedenklich sein sollen. Er faßt zwar mit recht bei den einzelnen suffixen ganze bedeutungsgruppen zusammen und registriert im allgemeinen nur die für jedes einzelne wort charakteristische bedeutung. Hierin herrscht jedoch keine konsequenz. Das wort *nunnery* zb. ist unter zwei, *baronry* sogar unter drei verschiedenen rubriken aufgeführt. Bei anderen ableitungen sind die verschiedenen bedeutungen an einer und derselben stelle angegeben (so bei *mercery*, *poultry*). Da die entscheidung darüber, welche bedeutung die wichtigere ist, sehr vom subjektiven ermessen abhängt, hätte der verf. sich hier vor wiederholungen nicht scheuen dürfen. So ist *pannage* (franz. *panage*) in die listen nur in der bedeutung 'right of pasturing swine' aufgenommen, nicht aber in der andern 'acorns, beech-mast &c., as food for swines', die sich schon bei Chaucer findet (Former Age 7: They eten mast, hawes, and swych *pounage*). Auch *bachelry* führt der verf. nur als eigenschaftsbezeichnung (= 'prowess'), nicht als kollektivnomen auf (= 'the bachelors').

Bei einer reihe von ableitungen auf *-age* hat G. (s. 63 anmerkung) gezeigt, daß wir es nicht mit der französischen endung, sondern mit dem subst. *age* zu tun haben, so bei *barnage, boyage, infantage, adultage, oldage; minorage, nonage, manage, decrepitage; coltage, foalage.* In diesem zusammenhang hätte erwähnt werden

können, daß *outrage* fälschlicherweise schon zu *rage* in beziehung gesetzt wurde.

Unter den bildungen auf *-ment* ist das von Grieb-Schröer verzeichnete *veriment* 'truth' nicht aufgeführt. Dieses wort erinnert zugleich an die meines wissens bis jetzt nirgends erwähnte tatsache, daß das suffix *-ment* eine zeitlang auf dem wege war, als englische adverbialendung verwendet zu werden, wie die in der *Ancren Riwle* begegnenden adverbien *continuelement* und *sulement (seulement)*, sowie das Chaucersche *verrayment* beweisen. Letzteres ist in der form *verament* noch in der *Chevy Chase Ballad* erhalten.

Ludwigsburg (Württ.). Eugen Borst.

André Courmont, *Studies on Lydgate's Syntax in the Temple of Glas.* (Université de Paris. Bibliothèque de la Faculté des Lettres XXVIII.) Paris, Librairie Félix Alcan, 1912. 144 ss. Pr. 5 frcs.

Zum erstenmal unternimmt es hier meines wissens ein franzose, die sprache eines einzelnen literaturdenkmals nicht bloß für sich zu untersuchen, sondern zugleich die ergebnisse dieser untersuchung in den großen entwicklungsgang der englischen syntax einzureihen. Dieser evolutionistische standpunkt ist aber der modernen syntaktischen forschung viel geläufiger, als M. Courmont anzunehmen scheint. Die forschung der letzten zwanzig jahre wird in dem buche überhaupt keiner beachtung gewürdigt; das neueste werk, das darin genannt ist, ist Kellners *Syntax* vom jahre 1892. Der verf. hat sich dadurch seine aufgabe nicht unwesentlich erschwert; denn es ist nicht nur manches, was er mühsam erarbeitet hat, längst erledigt: in vielen fällen hat ihn die mangelnde bekanntschaft mit der modernen forschung sogar zu falschen schlüssen und schiefen ergebnissen geführt.

Auf der andern seite hat es sich der verf. auch wieder zu leicht gemacht. In der vorrede spricht er zwar die hoffnung aus, bei gelegenheit seine methode besser durchführen zu können: bis dahin müssen wir diese methode als unzureichend ansehen. Will man die sprache eines autors nicht bloß isoliert betrachten, sondern ihr zugleich ihre stelle in dem großen gang der entwicklung anweisen, so darf man sich nicht auf ein einzelnes werk beschränken, auch nicht bloß ein zweites werk (in unserem fall *Reson and Sen-*

suallyte) zur ergänzung heranziehen, sondern muß das gesamte lebenswerk des betreffenden autors berücksichtigen. Sodann fragt es sich, ob Lydgate überhaupt die rolle zukommt, die ihm der verf. zuweist. Unserer ansicht nach ist Lydgate viel zu unselbständig und unbeholfen, als daß seine sprache als ein wahrer ausdruck der sprache seiner zeit angesehen werden dürfte. Manche scheinbare eigentümlichkeiten seiner sprache sind zweifellos auf schwerfälligkeit und unbeholfenheit zurückzuführen. Das mußten natürlich auch die späteren schreiber und drucker empfinden, die L.s werke vervielfältigt haben, und so haben diese ganz naturgemäß mannigfache änderungen an seinen werken vorgenommen. Aus diesen emendationen nun aber schlüsse auf stattgefundene änderungen in der syntaktischen auffassung zu ziehen, ist — und damit kommen wir auf einen dritten fehler — methodisch nicht richtig. Abgesehen von der pietät gegenüber dem original, die manches beläßt, auch wenn es nicht mehr zeitgemäß ist, spielt bei den wirklich vorgenommenen änderungen die individuelle willkür eine viel zu große rolle, als daß wir ihnen ein zu großes gewicht beilegen dürften. Auch ist sehr wohl zu bedenken, daß manchen änderungen auch konservative tendenzen zugrunde liegen. Es ist hier nicht der ort, nachzuweisen, inwiefern dies insbesondere von Caxton gilt, dessen sprache in mancher beziehung viel konservativer als die seiner zeitgenossen ist.

Wenn der verf. als Franzose dazu neigt, syntaktische erscheinungen der englischen sprache auf französischen einfluß zurückzuführen, so können wir ihm das nicht verargen. Er wird aber aus dem folgenden ersehen, wie notwendig es für den anglisten ist, sich auch mit der syntax der übrigen germanischen sprachen ein wenig vertraut zu machen.

In § 6 ist die bekannte verbindung von *for* + adj. (part.) behandelt, wie sie in *a tree for drye as whyt as chalk* (Chaucer) vorliegt, was von Courmont mit recht als *for dryness, on account of its dryness* gefaßt wird. Nur schade, daß diese frage schon vor 11 jahren von Stoffel *(Intensives and Downtoners* p. 18—25) endgültig erledigt worden ist. Unbegreiflich ist es mir, wie man *pure* und *very* in *for pure ashamed* (= from pure shamefastness) und *for very wery* (= for very weariness) als adverbien ansehen kann. Sie sind doch so sicher adjektive wie in *for pure drede and shame* und *for verray fere* (Chaucer).

All vor präpositionen und adverbien (§ 10) ist zu

Lydgates zeit noch keineswegs auf den aussterbeetat gesetzt: man denke nur an *all about, all along, all out, all over, all round, all there, all through* usw., wozu ich auf meine *Gradadverbien* verweise.

Die vom verf. bei Chaucer und Lydgate beobachtete weglassung von *that* nach vorausgehendem *so* und *such* (§ 18) ist noch dem elisabethanischen Englisch ganz geläufig (Franz, *Shakespeare-Grammatik*[2] § 551, b). Man braucht dabei durchaus nicht an französischen einfluß zu denken: die fehlende grammatische bezeichnung der logischen abhängigkeit im konsekutivsatz ist auch dem Mittelhochdeutschen charakteristisch (vgl. Paul, *Mhd. Gr.* § 334, 3). Dasselbe gilt für den gebrauch von *that* im sinn von *so that* (§ 22): auch hier ist die immanente entwicklung wahrscheinlicher, wie wiederum die analogie mit dem Mhd. beweist (Paul § 352, 3).

Bei der erörterung von *but* = *only* zeigt sich, daß der verf. nicht einmal das *NED.* zu rate gezogen hat; sonst könnte er nicht schreiben: "This modern construction already appears once in Chaucer" (§ 23). Auch aus der Sh.-Gr. von Franz hätte er ersehen können, daß *but* in dieser verwendung schon um 1300 belegt ist.

In § 25 bringt der verf. einen beachtenswerten versuch, die bedeutung von *for* = *in spite of* zu erklären. Diese hat sich seiner ansicht nach aus der bedeutung 'on account of' entwickelt. Ihren ursprung hat die neue bedeutung in negativen sätzen: so ist *this mayde shall be myn for any man* gleichbedeutend mit *this maid shall not escape me for* (= 'on account of') *any man.*

Die beispiele für *of* beim passiv (§ 28) sind im Altenglischen keineswegs spärlich, worüber neuerdings Bødtker, *Contributions to Early English Syntax,* zu vergleichen ist. Französischer einfluß ist zum mindesten fraglich. Der gebrauch derselben präposition zur bezeichnung des beweggrundes (§ 29) ist mit Shakespeare durchaus nicht ausgestorben, wie die ausdrücke *of set purpose, of his own free will, of their own accord* zeigen (Wendt, *Syntax des heutigen Englisch* p. 287).

To an stelle von gewöhnlichem *of* zur bezeichnung von verwandtschaftsverhältnissen (§ 34) ist auf allgemeine germanische übung zurückzuführen. Vgl. schwäbisch: *er ist ein verwandter zu mir,* scand. *søn til* (Bødtker p. 42).

Wenig einleuchtend erscheint mir die erklärung der mit Lyd-

gate einsetzenden häufigen verwendung von *to do* zur bildung periphrastischer verbalformen in positiven sätzen (p. 79). Courmont glaubt nämlich, daß die umschreibung mit *to do* — wie die mit *gan* — keinem andern zweck gedient habe. als "to avoid the baldness of the simple tenses, to which the language seems to have had objections at different periods". Ganz abgesehen davon, daß sich für diese abneigung ein grund schlechterdings nicht anführen läßt, liegt es doch viel näher, anzunehmen, daß die umschreibende form wohl in den meisten fällen zur versfüllung oder zur erzielung eines reims dient oder verwendet wird, um rhythmische schwierigkeiten zu beseitigen. Gilt dies in vielen fällen sogar von Shakespeare, wie viel mehr von einem schwerfälligen und wenig formgewandten dichter, wie es Lydgate war.

Was in § 55 über verbreitung und ursprung des absoluten infinitivs gesagt ist, ist unhaltbar. Diese konstruktion ist nämlich im lauf des 18. jahrh. durchaus nicht verschwunden (vgl. Poutsma p. 550 ff.) und für die annahme französischen einflusses sind überzeugende gründe nicht beigebracht.

So könnte fast zu jedem paragraphen eine bemerkung gemacht werden, wenngleich nicht geleugnet werden soll, daß die arbeit als syntaktische monographie auch ihre verdienste hat. Aber wenn in der ankündigung des buches gesagt ist: "Courmont a entrepris une étude qui contribuera à préparer une œuvre qui manque encore: l'histoire continue de la syntaxe anglaise", so können wir diesen optimismus nicht teilen.

Ludwigsburg (Württ.). Eugen Borst.

Percy Simpson, M. A. (formerly scholar of Selwyn College, Cambridge), *Shakespearian Punctuation.* Oxford 1911, Clarendon Press. 107 ss. Preis 5 sh.

Was von der elisabethanischen orthographie gilt, läßt sich auch von der interpunktion sagen: tendenzen und grundsätze sind vorhanden, aber an der konsequenten durchführung fehlt es. Sie zu erkennen, erfordert geduld und fleiß. An beidem hat es dem verfasser der vorliegenden schrift nicht gefehlt. Nach einer etwas temperamentvollen einleitung, in der er mit wärme für die älteren drucker, die in letzter zeit viel geschmähten, eintritt, gibt er eine übersicht über die verschiedenen arten von fällen, in denen die einzelnen interpunktionszeichen in der eigenart des 17. jahrhunderts zur verwendung kommen. Seiner untersuchung legt er

die facsimiles der Sonnette und die folio-ausgabe von 1623 der werke Shakespeares zugrunde und vergleicht zur kontrolle außerdem andere zeitgenössische drucke. Ich kann dem verfasser nicht in allem, was er vorträgt, beistimmen, doch sind seine wohl disponierten darlegungen dankenswert und wertvoll. Durch die vielen inkonsequenzen in der interpunktion der einzelnen texte, sowie durch die häufigen abweichungen verschiedener ausgaben desselben textes gerade im hinblick auf die interpunktion hat man, abgesehen von einzelnen herausgebern, wie zb. A. Schröer (vgl. seine ausgabe des Othello), die die bedeutung der elisabethanischen interpunktion erkannt hatten, dieser wenig aufmerksamkeit geschenkt. Es ist keine frage, daß in den modernisierten texten durch einführung der ganz anders gearteten, einfacheren interpunktion der modernen zeit gelegentlich wertvolle hinweise für betonung und auffassung der betreffenden textstellen vernichtet worden sind; Verfasser gibt in der einleitung interessante beispiele dieser art. Daß er mit nachdruck gerade auf diesen punkt von neuem hingewiesen hat, ist besonders verdienstlich. Wünschenswert wäre es indessen gewesen, wenn er sich etwas weiter in der literatur umgesehen und das verdienstliche buch von van Dam und Stoffel: *Chapters on English Printing* (A. F. 1902) genauer studiert hätte. Von der mangelhaftigkeit des älteren druckverfahrens hätte er dann ein vollständigeres bild bekommen. Daß die Shakespeare-drucker Isaac Jaggard und Edward Blount die fähigkeit und mittel hatten, einen einwandfreien druck herzustellen, wird man vernünftigerweise nicht bezweifeln können (vgl. einleitung s. 15 unten), aber daß die aus ihrer druckerei hervorgegangene folio-ausgabe von 1623 stellenweise eine recht mangelhafte, ja dürftige leistung ist, bleibt nun einmal tatsache, an der auch eine genauere kenntnis und höhere einschätzung der elisabethanischen interpunktion für das textverständnis nichts ändern wird.

Tübingen. W. Franz.

Marshall Montgomery, M.A., *Types of Standard Spoken English and its chief local variants.* Twenty-four phonetic transcripts from "British classical authors" of the XIX[th] century (Herrig-Foerster, Vol. II.). Straßburg, Trübner, 1910. 8°. 80 ss. Geh. M. 2,—, kartoniert M. 2,25 M.

George J. Burch, M. A. D. Sc. Oxon. F. R. S., *The Pronunciation of English by Foreigners.* A Course of Lectures to

the Students of Norham Hall on the Physiology of Speech. Oxford, Alden & Co. 1911. IX a. 110 ss. Kl. 8°.

Es war gewiß ein glücklicher gedanke, den vorliegenden transskriptionen bekannte texte aus den in Deutschland weit verbreiteten, trefflichen "British Classical Authors" von Herrig-Foerster zugrunde zu legen. Der verfasser gibt 14 proben in "*Standard English*", und zwar definiert er diesen begriff in der vorrede folgendermaßen: "The term 'Standard English" implies no absolute rigidity in the pronunciation of Modern English. It means English as commonly spoken by well-educated people in London and the South of England generally; for example, at the Universities of Oxford and Cambridge and at the great Public Schools." Dieser zutreffenden definition fügt er folgende anmerkung hinzu: "The basis of my transcription is my own pronunciation, modified in those cases where I believe it to differ from the normal. In doubtful cases I have followed one or other of the authorities mentioned in my list." Jedoch hat er das 14. stück in "Standard English" (Charity von Charles Kingsley) dem er noch zehn andere proben desselben textes als "Variants of Standard English, Pronunciation of Individuals from Various Localities" folgen läßt, nicht in seiner eigenen aussprache, sondern "Modelled on the Pronunciation of Mr. S. B. (London), but normalised in certain cases" gegeben, weil seine eigene aussprache auf s. 53 selbst in der reihe der "Variants" erscheint, und er definiert dieselbe hier folgendermaßen: "Southern English with traces of Northern and N. Irish English. Pronunciation of the author, born at Liverpool and from age 8—18 at school at Merchant Taylors', Crosby, Lancs.: afterwards 5 years at Oxford, 2 in Cheltenham and 2½ in Germany. Parents both born in North of Ireland (near Londonderry), where the author has spent a great proportion of his holidays." In dieser gewissenhaften angabe der individuellen herkunft und einflüsse seiner eigenen aussprache und der seiner übrigen zeugen liegt ein hauptvorzug des buches. Wir wissen dadurch gleich, wie wir die verschiedenen zeugnisse sprachgeschichtlich zu beurteilen haben. Unser autor erscheint also zuerst als vertreter von "Standard English", wie er dies oben definiert, und danach noch einmal in seiner unmodifizierten individualsprache. Die proben sind in drei deutlichkeitsgraden gegeben: type A. Elaborate Pronunciation I—IV; type B. Normal Pronunciation I—VII; type C. Rapid Pronunciation a) in Standard Eng-

lish I—III und b) die genannten zehn "Variants". Nur diese letzten zehn und das schon obengenannte letzte (14.) stück der "Standard"-proben können daher als paralleltransskriptionen untereinander verglichen werden, wogegen die vorherigen 13 stücke jedes einen verschiedenen text transskribieren.

Das interessante und lehrreiche an den proben ist vor allem der aus denselben mit zwingender sicherheit sich ergebende beweis für die tatsächliche existenz und alleinherrschaft des auf London zurückgehenden "Standard" der englischen aussprache, in gleicher weise wie sich dies aus dem ausgezeichneten buche des Londoners Daniel Jones, The Pronunciation of English, Cambridge University 1909 (das überhaupt wohl als muster vorgeschwebt haben dürfte und in der beibringung von varianten vorangegangen war) und aus des Nichtlondoners H. C. Wyld unschätzbarem werkchen The Teaching of Reading in Training Colleges, London, J. Murray 1908, ergibt. Henry Sweet, der vor einem menschenalter die beobachtung der lebenden sprache in so verdienstlicher, von den zeitgenossen aber vielfach mißverstandener weise in fluß gebracht hat, erscheint glänzend gerechtfertigt. Sweets eigene individualsprache erscheint — wenn wir, was eigentlich selbstverständlich sein sollte, von allem individuellen absehen — so typisch für die Londoner κοινή als "Standard", daß daran länger nicht zu zweifeln ist. Ich habe eben kürzlich in größerem zusammenhange das problem des Standard in der Germ. Rom. monatsschrift (IV 201—216, 267—279) erörtert, und zwar mit besonderer heranziehung der texte Montgomerys, will mich daher hier nur kurz fassen. Das entscheidende ist, daß die sprache gebildeter Nichtlondoner, wenn sie nicht etwa absichtlich provinzielle eigenarten markieren wollen, in allem wesentlichen entweder zu der seinerzeit von Sweet und jetzt von Jones dargestellten gebildeten Londoner sprache stimmt (so die von Miß L. Soames, H. C. Wyld und der "Standard" M. Montgomerys hier), oder aber trotz beibehaltung ausgesprochener provinzialismen dieser Londoner κοινή bewußt oder unbewußt zustrebt. Die annahme Lloyds (bes. in seinem buche "Northern English") von mehreren geschlossenen, einheitlichen sprachgebieten ("speaking communities") außerhalb Londons wird dadurch auf das entschiedenste widerlegt.

Die proben Montgomerys in seinem "Standard English" habe ich zb. genau mit der aussprache eines meiner lektoren, eines

echten Londoners, verglichen und, abgesehen von selbstverständlichen kleinen individuellen abweichungen, in allem wesentlichen übereinstimmend gefunden. Ich halte es nicht für angebracht, hier gewissermaßen die resultate solch einer »kollation« zu geben, wie ich eigentlich ursprünglich vorhatte, denn dies würde bei weniger eingeweihten leicht die vorstellung erwecken, als ob es sich dabei um unterschiede zwischen idealer mustersprache (Montgomerys) einerseits und der perhorreszierten Cockneysprache (des echten Londoners) anderseits handelte. Ganz im gegenteil, der Standard Montgomerys ist gelegentlich weit eher 'cockneyish' als der meines spezifischen Londoner lektors, der, obwohl er die Londoner vulgärsprache ausgezeichnet nachahmen kann, in seiner eigenen alltäglichen sprache durch den einfluß von schule und haus stark konservativ ist, und zwar konservativ in dem sinne einer deutlichen reaktion gegen die wirklichen oder angeblichen nachlässigkeiten der Londoner umgangssprache (zb. āskt statt āst, ɔ′ftən statt ɔ̄′fən); wenn ich irgendeinen zweiten, dritten oder vierten Londoner noch dazu vergliche, würden dieselben voraussichtlich in ähnlicher weise untereinander und mit den vorigen in dieser oder jener einzelheit differieren, da eben, wenn wir genau beobachten, bei jedem einzelnen sprecher individuelle besonderheiten und gewohnheiten sich zeigen.

Wir haben also in diesen ausspracheproben einen sehr dankenswerten weiteren beitrag zur erkenntnis des heutigen gesprochenen gebildeten Englisch, anscheinend mit großer sorgfalt transskribiert; ich möchte diese dankbare anerkennung nachdrücklich betonen, um nicht mißverstanden zu werden, wenn ich im folgenden einige wünsche und einschränkungen vorbringe, die der verfasser vielleicht bei einer neuen auflage berücksichtigen könnte. Vor allem beklage ich die transskriptionsweise. Natürlich wieder eine neue! Er behauptet zwar im vorwort davon, "This system is practically that employed in Grieb-Schröer's Dictionary and widely used by German and other students of philology", doch muß ich dem entschieden widersprechen. Sein system ist ganz gewaltig komplizierter als das meinige, und wenn ich auch zugebe, daß es bei der genauen transskription von sprachproben, dh. also von wörtern in ihrem wirklichen gebrauch im zusammenhange des satzes, wünschenswert ist, genauere differenzierungen oder abstufungen anzudeuten als in einem wörterbuche, das die einzelwörter nur in pausa, also in der sogenannten "Dictionary

form" darstellt, so ist trotz der mannigfaltigkeit der zeichen bei Montgomery mancher nötige unterschied, so zwischen $\bar{o}^{u}$ und o^{u}, $\bar{e}^{i}$ und e^{i} nicht zum ausdruck gekommen; man kann zb. im zweifel sein, ob s. 28 z. 319 in den worten inmost soul, die M. inmoust soul transskribiert, die ou, oder in den worten essays . . . eighteen (s. 30 z. 3), die M. eseiz . . . eitīn transskribiert, die ei gleiche quantität haben. Noch fataler ist die behandlung der akzente, die nur gelegentlich, und zwar als akut, nicht nach, sondern auf dem zu betonenden vokal stehen; für lernende ist dies besonders irreleitend oder verwirrend; so heißt es s. 31 z. 21 əpən đə tšimnịpīs (ähnlich s. 33 z. 129, 146), doch s. 31 z. 26 əpǫn it; in keinem falle steht ein akzent, obwohl der unterschied gewiß durch die starke betonung des o in upon im zweiten falle zu erklären ist; abgesehen davon, daß sogar bei 'rapid pronunciation' (und dies hier ist unter type B. bei 'normal pronunciation') das o auch im ersten falle stärker betont ist als das u der ersten silbe und wohl einem flüchtigen o näher steht als einem ə, ist die gefahr erfahrungsgemäß groß, daß lernende solche reduzierte vokale nicht als reduktionen artikulierter und daher meist noch ein wenig erkennbarer laute sprechen, sondern ein gleichmäßiges, volltönendes ə blöken, das jedem, der mit deutschen studenten Sweets elementarbuch u. dgl. gelesen, in grauenvollster erinnerung sein wird. Also warum nicht im ersten falle nach M.s system əpǫ̆'n, im zweiten əpǫ'n? Er bedient sich ja auch sonst der kürzehäkchen; das buch soll doch ausgesprochen praktischen zwecken dienen, "to provide practice in reading phonetic texts" — "specially designed for the use of students of English in the Practical Seminar at the University of Gießen". Für diese zwecke kann man es nicht zu praktisch machen, denn die amüsante probe auf s. 78, A Fragment of III. in Hessian Pronunciation, illustriert ja das oben gesagte genau: der hessische student sprach statt wǒz z. 237 wez, offenbar weil er das wort im phonetischen texte wie zb. s. 53 z. 236 u̯əz transskribiert fand!

Wichtiger als diese bedenken über die transskriptionsweise, die ja doch immer mehr fragen praktischer konvenienz sind, ist die beurteilung der "Variants", insofern als die kurzen bezeichnungen: IV. Southern English (London), V. Southern English of West Country with notes on London and Northern variants, VI. Southern English (N. English and N. Irish Influence), VII. Northern English (Southernized), VIII. North of Ireland Eng-

lish (modified), IX. South of Ireland English, X. Eastern North-American English (Southern Influence), XI. Western North-American English, XII. Fragment in Scottish Pronunciation, XIII. Fragment in natural Hessian English, with notes on main faults to avoid — wenig eingeweihte leicht zu der irrigen vorstellung verleiten könnten, als ob diese kleinen proben irgendetwas anderes wären, als individualsprachen mit rein individuellen und daher meist unkontrollierbaren resten von provinzialismen, die sich neben dem allgemeinen zentripetalen streben nach der Londoner *κοινή* noch behaupten. Für nichts anderes sind diese proben und pröbchen beweiskräftig, denn abgesehen von ihrer bedauerlichen kürze — ich betone, das soll *durchaus kein vorwurf* sein, denn ich weiß, wie schwer es ist, solche zeugnisse überhaupt zu bekommen! — sind dieselben größtenteils gar nicht charakteristisch für die gegend, aus der sie stammen sollen, wie ich in meinem genannten aufsatze in der GRM. nachgewiesen habe. Montgomery täuscht sich auch selbst nicht über die tragweite des mannigfaltigen einflusses, denen die einzelnen zeugen unterliegen; es ist eben der *allüberall*, wo man Englisch spricht, maßgebende einfluß der Londoner *κοινή*, auch für Nordamerika. Es ist ja ganz gut, daß lernende erfahren, daß die *κοινή* vielerorten, im kampfe mit provinzialismen und archaismen, noch nicht rein durchgedrungen ist, aber das versteht sich eigentlich von selbst. Schade ist es, daß M. in seinen transskriptionen dieser barbarismen nicht genauer die gewiß vorhandenen vokalnüancen differenziert; wenn zb. probe X. für irgendeine nordamerikanische — und zwar nicht londonisierte! — gegend charakteristisch sein soll, so ist ein s*v*lki (s. 67 z. 3 *sulky*) oder ịn*v*f (s. 69 z. 240 *enough*) usw. überhaupt nicht möglich; ich will über sou houlsəm (s. 69 z. 241 42 *so wholesome*) nichts sagen, denn die diphthongierung des ō ist ja der erste schritt zur *κοινή*, aber das *a* (oder wie M. den laut des u in but transskribiert: *v*) wird am seltensten und spätesten ganz erreicht, so auch nicht im "Northern English", wozu M. (s. 58) die gute anmerkung macht "which resembles French o in 'beau' but is under-rounded, i. e. not fully rounded", was sich W. Horn im hinblick auf meine äußerungen in den neueren sprachen 18, 309 ins stammbuch schreiben möge. Hier wäre eine genauere angabe, ob wirklich das *a* der *κοινή* gesprochen wurde oder aber eine vorstufe desselben, wünschenswert; ebenso an andern stellen, ob die e und i überoffen sind oder nicht; die

überoffenen e und i in Bristol-Exeter zb. finden sich in den proben nämlich nicht; also, entweder ist das ein zeichen ungenauer transskription, oder aber, was nicht unwahrscheinlich, die betreffenden zeugen haben diese provinzialismen zugunsten des lautes der *κοινή* aufgegeben, sind also für "Local Variants" nicht charakteristisch.

Alle diese bemerkungen tun dem dank für die wertvolle leistung keinen abbruch, und es ist nur zu wünschen, daß der aufgeweckte verfasser uns mehr von der art schenken möge!

Ein eigenartiges büchlein ist das des Mr. George J. Burch, des gatten der verdienten vorsteherin von Norham Hall, Oxford, Mrs. Burch, die so vielen ausländerinnen, die an englischen ferienkursen in Oxford teilnehmen, hilfreich die wege ebnet. Aus dieser stellung ist vorliegendes werkchen hervorgegangen, aus phonetischen vorlesungen mit besonderer rücksicht auf ausländerinnen, gewissermaßen als ein andenken an diese übungen, das, wie der verfasser in seiner vorrede hübsch ausspricht, die schülerinnen an das gemeinsam besprochene erinnern möge. Für diese oder solche, die noch kommen mögen, ist das büchlein wirklich gut geeignet, da es eben jeder nach individuellem bedürfnis gebrauchen kann und soll; denn "the traps set to catch them in one fault while they (nämlich die foreign students) were thinking of another" sind eben auch nur von individueller geltung. Daß zb. unter den ausländern zwar einzelne reichsdeutsche provinzen gesondert werden, die "Austrians" aber, sogar solche aus Pilsen, alle unter einen hut gebracht werden, wo wir doch die entgegengesetztesten deutschen dialekte und alle erdenklichen nichtdeutschen sprachen in Österreich mehr feindlich als freundlich beieinander haben, wirkt humoristisch. Aber trotzdem ist das büchlein voll feiner beobachtungen, so zb. über englischen akzent; es ist mehr als der verfasser in seiner bescheidenen vorrede besagt, und sollte von allen ausländern, die Englisch lernen wollen, wohl beachtet werden.

Cöln a. Rh., 10. Februar 1912. A. Schröer.

G. Wendt (professor an der oberrealschule vor dem Holstentor in Hamburg), *Syntax des heutigen Englisch.* I. teil: *Die wortlehre.* Heidelberg 1911, C. Winter. Pr. M. 5,40.

Das buch hat den zweck, die sprache so darzustellen, wie sie heute lebt. Erklärungen historischer art sowie solche, die eine vergleichende gegenüberstellung von Deutsch und Englisch nötig

macht, sollen vermieden werden. Deshalb hat der verfasser vornehmlich auch aus quellen geschöpft, in denen die lebende sprachform sich am treuesten widerspiegelt: aus zeitungen, zeitschriften und der romanliteratur des 19. und 20. jahrhunderts. Das buch verarbeitet eine menge neuen materials; nur hätte man gewünscht, daß seltene belege genauer zitiert würden. Gar manchmal hat man das bedürfnis, dieses oder jenes beispiel selbst im text einzusehen, doch bei der jetzigen art des zitierens fehlt die möglichkeit hierzu. Die methode ist rein deskriptiv und die stoffeinteilung neu. Für die schule ist das werk zunächst nicht bestimmt, den zwecken dieser soll vielmehr eine später erscheinende schulsyntax dienen, für die hier die basis geschaffen werden soll. Vorläufig liegt die wortlehre vor, in der nach möglichkeit eine scheidung der form einerseits und des gebrauchs und der bedeutung andererseits durchgeführt wird. Über dem streben möglichst klarer und übersichtlicher darstellung ist das moment der raumersparnis, die für die praktische verwertung des buches von bedeutung ist, bisweilen außer acht gelassen. Der plan des ganzen wird sich erst übersehen lassen, wenn der zweite teil, die syntax des satzes, vorliegt. Soweit wissen und sprachgefühl des verfassers in frage kommen, sollte das werk wohl gelingen. An einzelheiten sei mir gestattet, auf folgendes hinzuweisen:

Bei der behandlung des infinitivs nach *help* (s. 46) dürfte bemerkt werden, daß die verwendung von *to* von rhythmischen bedürfnissen abhängig sein kann. Namentlich sollte darauf aufmerksam gemacht werden, daß der gebrauch des präpositionalen infinitivs nach *make* und *bid* im passiv rhythmisch bedingt ist *(they were made to go)*.

Daß in *a three-cornered fight*, *a two-barrelled rifle* eine partizipialendung vorliegt, dürfte nach der ganzen entwicklungsgeschichte der konstruktion nicht zutreffen (s. 109), wenn es auch sehr wahrscheinlich ist, daß eine berührung des adjektivsuffixes *-ed* mit der schwachen partizipialendung stattgefunden hat.

Poor rates 'armensteuer', *parting kiss* 'abschiedskuß' (s. 109) wäre wohl besser unter wortkomposition als in dem kapitel über das adjektiv behandelt worden. In kompositionen von dem typus: *a two-mile walk* (s. 109) liegt ursprünglich, wie beiläufig bemerkt sei, ein genetiv pluralis vor, der jetzt allerdings als eine art adjektiv gefühlt werden mag.

Chaos, *Hades*, *Heaven*, *Limbo*, *Paradise etc.* als mythische

ländernamen zu bezeichnen, wie es s. 163 geschieht, entspricht der sache nicht ganz.

Die ausführungen auf s. 185 über die bildung der grundzahlen von 10 ab würden besser gestrichen oder abgeändert, da sie weder historisch noch deskriptiv sind.

Wenn gesagt wird, daß in *mind you* das persönliche pronomen betont wird (s. 192), so ist dies eine formulierung, die leicht mißverstanden werden kann.

In *he sat him down* (s. 200) liegt kein ethischer dativ vor, sondern ein altenglischer reflex der pleonastischen verwendung des dativpronomens, wie sie bei verben der ruhe, der bewegung und furcht in der älteren sprache sehr häufig vorkam. In der mit *self* gebildeten form des emphatischen pronomens, die den subjektsbegriff verstärkt, hat es sich in der lebenden sprache, wenn auch in teilweise umgebildeter gestalt und veränderter beziehung erhalten (Ae. *Ič cōm me sylf* = *I came myself; he feoll him sylf* = *he fell himself).*

Der archaismus *mine host* (*h* in *host* wurde früher nicht gesprochen, daher *mine* erhalten) in dem s. 201 wiedergegebenen satze aus einer zeitschrift ist offenbar weiter nichts als eine Shakespeare-reminiszenz, die hier ein stimmungsvolles koloriermittel abgibt. Die bemerkung, nach der *mine* hier scherzhaft für *my* steht, ist wenig klar.

Zu der verwendung von *although* (im unterschied zu *though*) möchte ich bemerken, daß es mit vorliebe dann zur verwendung kommt, wenn ein konzessivsatz in einem mit einer konjunktion beginnenden nebensatz unmittelbar nach dieser eingeschoben und letztere so stärker betont wird, als dies gewöhnlich der fall zu sein pflegt: *But, although* his motive for looking steadily at Oliver no longer existed, the old idea — (Dickens, Oliver Twist); It is worthy of remark too . . . *that, although* on her own account she would have . . . she no sooner beheld the latent uneasiness . . . (Dickens, Cur. Shop).

Wie schwierig und aufreibend eine arbeit wie die hier besprochene ist, weiß der am besten, der sich an einer ähnlichen aufgabe bereits versucht hat. Vorstehende bemerkungen möchte ich deshalb mehr als einen beweis meines interesses denn als eine kritik aufgefaßt wissen.

Tübingen. W. Franz.

LITERATURGESCHICHTE.

A. J. Barnouw, *Schriftuurlijke Poëzie der Angelsaksen.* Voordracht gehouden den 12den October 1907 ter opening van de lessen over Engelsche taal- en letterkunde. 's-Gravenhage, Nijhoff, 1907.

The student of Anglo-Saxon Christian poetry finds his attention so engrossed by the technical problems of textual and higher criticism that he is in danger of losing the larger perspective which is necessary for literary appreciation. It is a pleasure, therefore, to turn to an address like Dr. Barnouw's, which views the product of the Christian poets in the large, in an attempt to determine its literary significance. The author — or perhaps it would be better to say, the speaker — skilfully keeps himself free from critical entanglements, and is able for this very reason to present his subject in admirable proportion. Moreover, it is not the texts which are the matters of his chief concern but the living men whose thoughts and feelings the surviving texts record. Accordingly he begins by presenting two concrete figures — Widsith and Caedmon — which serve as useful types of Anglo-Saxon secular and religious poetry. Widsith, though merely a fictitious personage, embodies the spirit of Germanic heathendom with its zeal for gold and its reverence for the glory of this world — the only one which it knew (cf. Wid. 135—44). But with the coming of Augustine the other world began to claim attention. Hymns to God rose above the songs which celebrated the heroes of the folk. Widsith gave way to Caedmon.

In his way of life the Christian poet stands out in strongest contrast to the pagan *scop*. He did not wander from place to place seeking his reward in the mead-hall. He remained in the cloister at Streoneshealh until the day of his death, framing songs in praise of the Creator.

At the same time in those warlike days, when the bishop in armor was not an unfamiliar figure, Caedmon and the Christian poets of his school were not wholly estranged from the life outside the monastery walls. They showed their relish for the stories of the Old Testament with their battle-descriptions, their thirst for vengeance, their exultation in victory. And even where the Hebrew record was brief and matter-of-fact, the imagination of these Christian poets was often kindled to detailed and life-like descriptions of the field of battle (cf. Gen. XIV 14—16 with

Genesis vv. 2024—95). Still more striking is the transformation of the Exodus. Instead of a flight the Anglo-Saxon poem portrays a mighty action of war, in which even the elements are conceived as fighting against the hosts of Pharaoh (cf. Exodus vv. 446—60).

Whoever, directly after reading *Beowulf,* turns to the Anglo-Saxon *Genesis* and *Exodus,* will be impressed with the extent to which these poems though dealing with foreign material, remain thoroughly national. No violence is done to the traditions of Germanic poetry. The imagery in these Christian poems, it is true, is stereotyped — though to no greater degree than in the *Beowulf.* The occurrence of these stereotyped phrases is explained by the fact that poetry was barely beginning to outgrow its communal bonds. It was taking its first unsteady steps without the support of its twin sister Song. The important thing after all had been not the composition but the recitation of a poem. Widsith, for example, was rewarded not for composing his lines but for reciting them.

In his brief summary of the relation of the minstrel to the community, Dr. Barnouw follows closely the lines marked out by Professor Gummere. But to place Caedmon over against Widsith, as Dr. Barnouw does, as the earliest example of the professional poet, seems to me to draw an unreal distinction. Indeed, of the two, Widsith seems to have the better claim to rank as the professional. Caedmon separated himself from the folk, it is true, but the separation was not due to installation in any professional station but was merely the natural consequence of his acceptance of the tonsure.

In any case these Christian poets did not separate themselves from the traditions which had already been established. They dressed out the Biblical narratives in the phrases of the national epics. Indeed, it was only in this way that they could have hoped to make the Christian teaching comprehensible to their hearers. Moses is the *hildecalla* and Abraham and Aaron are *haeledas higerofe,* and the patriarchs are pictured as Germanic princes. Even in translations and imitations of Latin verse the Anglo-Saxon Christian poetry shows its fidelity to Germanic tradition in its use of the metaphor instead of the simile. On the other hand, it should be noted, that the Anglo-Saxon Kennings in many instances are themselves based upon phrases in Latin

and Biblical literature, as Dr. J. W. Rankin has recently shown in the *Journal of English and Germanic Philology*.

Perhaps the most interesting paragraphs are those which deal with the special characteristics of *Genesis B*. In contrast to the interest in external descriptions which one finds in the rest of the poem, the B-poet shows an understanding of the human heart. But that which distinguishes this Old Saxon interpolation most sharply not only from *Genesis A* but from all other Anglo-Saxon Christian poetry is its characterization of Satan. The Old Saxon poet represents the fallen Lucifer as still defiant and unbroken in spirit. He is consumed with anger but not with remorse (cf. *Gen.* vv. 409—31). In Anglo-Saxon poetry, on the other hand, Satan is a pathetic figure, crushed in spirit, lamenting hopelessly his rebellion against Heaven (cf. Christ and Satan, vv. 164—72). The striking difference between these two conceptions Barnouw seeks to explain not on the ground of the Old Saxon poet's personality — in all this early literature personal feeling was repressed — but on the ground of widely different national conditions on the continent and in England at the time these poems were written. Among the Anglo-Saxons Christianity had made a comparatively peaceful conquest, and by the tenth century all spirit of resistance had been forgotten Among the Saxons of the Continent, on the other hand, the native pagan spirit, not yet softened by the gentler teachings of the Gospel, expressed itself in this unsubmissive Satan whose hands were clenched for revenge.

The explanation is interesting and suggestive, though hardly, to my mind, conclusive. The emphasis laid upon the loyal service which the thane owed to his lord no doubt gave the foundation for the Anglo-Saxon representation of Satan as before all faithless and perjured. But what evidence is there that this sentiment of loyalty distinguished the Anglo-Saxon from other branches of the Germanic family? The laments of Satan in Anglo-Saxon poetry, it is true, do not express the older heroic Germanic spirit, but their appearance is due not to changed national conditions but to the direct influence of the Planctus motive in mediæval Latin literature.

Over against the figure of Satan the prince of evil, Anglo-Saxon poetry placed in sharp antagonism the figure of Christ. But the figure of Christ instead of being drawn according to the

Scriptural narrative is that of the war hero who leads his followers in battle array against the hosts of Satan. The most remarkable instance of this transformation of Scriptural tradition through the influence of Germanic sentiment is found in the *Dream of the Rood* (cf. vv. 1—43). In this mystical poem the Crucified is referred to as *hilderinc* and the Passion itself is described in terms of battle. Even the Cross is a loyal thane who suffers in the cause of his lord. And on the evening of the Crucifixion the followers of Christ, in conformity with Germanic custom, hold their *lic-wace* beside the body of the fallen hero and in his praise raise the funeral song. So, too, Cynewulf, in his poem on the Ascension, represents Christ, the "gold-giver" as taking leave of his faithful retinue of thanes. On the whole, then, it may be said that in these poems the Germanic spirit manifests itself even more unmistakably than in those which deal whith Old Testament themes, for the conception of God in the latter, after all, does not contrast so sharply with the Hebrew Jahwe, God of Vengeance.

Pervading all Anglo-Saxon pious literature is a note of melancholy. Man's home is above, in the heavenly city where dwells his gift-giver. His days on earth, therefore, are spent in a land of exile. In this notion of the world as a place of exile, a vale of tears, Christian asceticism struck a responsive chord in the heart of the Anglo-Saxon. Even the stout-hearted pagan singer had been softened to tenderness by this exile-motive. The pang of loneliness, the separation from one's own people, is the exclusive motive of the few surviving elegiac poems in Old English (cf. Wanderer 37—50). Nor did Anglo-Saxon paganism share with the Scandinavians that confident expectation of a Valhalla awaiting the fallen hero. The bird which flew through the banquet hall flew out again into the storm — no one knew whither. Their life was like that of Scyld, who as a child came in a boat from an unknown land, and after his death was laid in the treasure ship and borne away across the waves, "and no one knew who received that burden". The power of Christianity over the Anglo-Saxon mind lay precisely here: it taught that the land of exile and the night of terror was not in the unknown future but in the present life. The dead king on the ship was embarked on his return journey to the Fatherland. The land of exile became, in Cynewulf's mouth, the "haven of salvation" (cf. Christ vv. 856—63).

In this, as in other respects, Christianity gained strength because it joined itself to national tradition. It did not destroy but it fulfilled. Even *Beowulf*, the epic of pre-Christian days, represents, in the form in which we know it, the attempt of a Christian poet to weave into the fabric of heathen *heldensage* Scriptural myth and doctrine. And this attempt was quite in the spirit of the Christian missionaries of the seventh century, who were admonished by Gregory to overthrow the idols of the heathen, but to spare the temples which had been consecrated to their worship.

It is with this reminder of the indebtedness in which we stand to the Christian poets for our knowledge of the Beowulf itself, that the *Voordracht* appropriately concludes. Dr. Barnouw has the faculty of seizing upon that which is vital and significant. The broad and essentially human view of the beginnings of English poetry presented in these pages should be useful to a wider audience than that for which the address was prepared.

Carleton Brown.

Gustav Binz, *Untersuchungen zum altenglischen sogenannten Crist.* Festschrift zur 49. versammlung deutscher philologen und schulmänner, Basel 1907, pp. 181—197.

In this study Binz attacks from a new point of view the perplexing problem of the Third Part of the *Crist.* The author three years before (Zeitschr. d. phil. 36, 273) had expressed the opinion that *Crist III* shows strong evidence of Old-Saxon influence, and this opinion he here undertakes to establish by argument. Meantime Otto Grüters *(Über einige beziehungen zwischen altsächsischer und altenglischer dichtung*, Bonner beitr. 17, 1905) discussing the points of similarity between several Anglo-Saxon poems (among them *Crist III)* and the *Heliand*, had arrived at a directly contrary conclusion: viz., that the Old-Saxon poem is itself a reworking of an Anglo-Saxon original, from which likewise have been derived the similar passages in the extant Anglo-Saxon texts. Binz's study differs wholly from that of Grüters, not only in its conclusion but also in its method. Grüters based his argument entirely upon similarities in the contents of the poems which he examined. But in the case of Christian poems which deal with such familiar matters as the Redemption, the

Last Judgment and the punishments of Hell, similarities are to be expected, and only the most striking parallels of phrase will establish direct literary relationship. Binz, on the other hand, does not resort to the parallel column (except in § 4), but rests his case almost entirely upon the linguistic evidence afforded by the text of *Crist III*, which in his opinion is sufficient to establish Old-Saxon influence. The scope of his study is indicated by the five heads into which it is divided: "1. wortschatz, 2. laut- und wortformen, 3. syntax, 4. stil, 5. metrik."

Though the method of Binz's study, as thus outlined, is scientific and thorough-going, it may fairly be questioned whether he has suceeded in assembling sufficient evidence to support his theory of an Old-Saxon original. Numerous flaws in this evidence have already been noted by Schücking (Archiv f. N. Spr. 120, 209—12) and Gerould ("Studies in the Christ", Engl. stud. 41, 1 ff.), and the observations which follow are offered merely by way of supplement to those presented in these reviews.

The evidence from vocabulary, upon which Binz lays much stress, has been discussed at length by these reviewers and need not therefore be reëxamined in detail. Of the six words in *Crist III* which Binz regards as »zweifellos unenglisch«, Schücking will allow only one: *muras* (v. 1142). And as this word is a direct borrowing from Latin it can hardly be claimed as evidence of Old-Saxon influence. Furthermore, — and this is a point not noted by Schücking or Gerould — a piece of positive evidence *against* Binz's theory is supplied by the use in *Crist III* of the word *holm*. As is pointed out in Bosworth-Toller, a clear distinction exists in the case of this word between Anglo-Saxon and Old-Saxon usage. Whereas in Anglo-Saxon it refers in every case to the sea, in Old-Saxon it means "hill". Thus in the *Heliand* we find, *an them holme uppan* (Piper's text, v. 4844), and *ahliopan eft upp an them holme* (v. 4856), as well as the compound, *holmclibu* (v. 1396 and v. 4735) in the sense of "rugged cliffs". On the other hand, in *Crist III* the word is employed in the Anglo-Saxon thense: —

977. Beorgas gemeltað
ond hēahcleofu, þā wið holme ǣr
faeste wið flōdum foldan sce[l]dun

It is to be observed further that *holme* here stands in alliterative position — a fact which makes it difficult to regard the word as the insertion of a redactor. For such an hypothesis would

involve the further supposition that the redactor at the same time suppressed an alliterative word which stood in the original text.

Under the head of "laut- und wortformen" Binz quotes Cook's statement of the ratio of *be-* to *bi-* in each of the three Parts of the *Crist*, and endeavors to account for the overwhelming proportion of *bi-* forms in *Crist III* on the ground of Old-Saxon influence. On this point there is a slight inaccuracy in the figures given by Cook, for in *Crist III bi-* occurs 37 times and *be-* only once (v. 1048). As a result, the comparison of the *be-* and *bi-* forms in the three Parts becomes even more significant then appears in Cook's statement. In *Crist III* the ratio of *bi-* to *be-* is 37 : 1, as against 2 : 3 in *Crist I* and 3 : 1 in *Crist II.* But even this overwhelming preponderance of *bi-* forms in *Crist III* can hardly be used as evidence of an Old-Saxon original when in the Cynewulfian *Juliana* one finds *bi-* without a single exception.

The true explanation of these *bi-* forms is to be sought in quite another direction, and directly involves the question whether the so-called "Third Part" of the *Crist* has any real connection with the Cynewulfian Ascension poem which precedes it in the MS. I have no desire to digress into the general discussion of this question, but inasmuch as Dr. Gerould, in the paper already referred to (pp. 13—19), has revived the doctrine of the Unity of the *Crist*, it may not be amiss to draw attention to the significance of these *bi-* forms in the determination of that question.

In the first place, it is clear that the *bi-* and *be-* forms in the MS. do not proceed from the authors of the poems themselves, for in the assuredly Cynewulfian *Crist II be-* appears 5 times, whereas in Cynewulf's *Juliana* it does not once occur. Again, it is evident that the responsibility for the existing variation in spelling does not rest upon the scribe of the Exeter Book, for in that case we should not find in some portions of the MS. a preponderance of *be-* spellings and elsewhere exclusively *bi.* It follows, therefore, that the present spellings reflect the usage of scribes through whose hands these poems passed before they were collected into the Exeter Book. But if so, the inference is unavoidable, that *Crist I, Crist II* and *Crist III,* which show marked differences with respect to *bi-* and *be-,* have not followed the same line of scribal transmission — in other words, at some time previous to the compilation of the Exeter Book, they must have circulated separately. Accordingly, their juxtaposition later by

the scribe of the Exeter MS. has no authority whatever, and we may continue to treat them as three independent poems.

To proceed with Binz's discussion of the "Wort-formen" in *Crist III*, he explains the unusual *firena beam* (instead of *fīra beam*) as in *Andr.* 409 and *Phœn.* 396) by supposing that the Anglo-Saxon translater misread an Old-Saxon *firiho* as *firino* — an hypothesis which is more ingenious than convincing. In *Crist II* a similar case of the gen. plu. in *-ena* appears in *dagena* (467), which is to be explained in accordance with Sievers' Grammar (§ 237, note 4), quite apart from Old-Saxon influence. Gerould (p. 7), by the way, clearly makes a slip in his suggestion that *firena* may be a "gen. plu. like those referred to by Sievers 242, Note 2". The note which he cites applies only to "words in vowel + h" (of which *fīras* is not one) and recognises in the case of these words the gen. plu. ending *-na* (not *-ena*).

Most of the points presented by Binz under the third head — Syntax — have already been discussed sufficiently by Schücking and Gerould. One of the characteristics which Binz notes in *Crist III* is the attributive use of the pres. participle. Elsewhere in Anglo-Saxon poetry he finds only two cases in which the participle in attributive construction, precedes its substantive, viz., *lacende lig (Elene*, 580, 1110). To these I may add four others — three from Andreas: *bēatende brim* (1542), *gēotende gegrind* (1590), *murnende mōd* (1667), and one from *Crist I: unāprēotendum prymmum* (388). Although this construction is by no means so uncommon in Anglo-Saxon poetry as Binz has supposed, yet the fact remains that it occurs much more frequently in *Crist III* then elsewhere; so that to this extent it may still be accepted as specially characteristic of this poem. Even when this has been admitted, however, it proves nothing for Binz's purpose, since he is unable to show that the attributive use of the present participle was at all common in Old-Saxon.

In § 4, "Stil", Binz adopts Grüters' method, the parallel column — and, it must be said, with no greater success. The phrases in *Crist III*, *Gen. B.* and *Heliand* which he compares are commonplaces and accordingly the resemblances which appear are without significance. Indeed, Binz himself is far from satisfied with the validity of his results. »Trotz einigen bemerkenswerten beispielen«, he acknowledges, »wird man die beweiskraft dieser

ähnlichkeiten nicht überschätzen dürfen. Nur wenige von diesen formeln sind auf Cr. III und Genesis B. beschränkt.«

The concluding section — "Metrik" — is based upon the results reached by F. Schwarz in his dissertation, *Cynewulfs anteil am Crist*, though the data collected by Schwarz, are for the most part given a new interpretation. For example, Binz opposes Schwarz's view that the metrical peculiarities of *Crist III* indicate that this is a pre-Cynewulfian poem. Metrical characteristics which Schwarz had taken to be signs of antiquity Binz would explain as the result of foreign (i. e. Old-Saxon) influence. In interpreting this metrical evidence Binz adopts an extremely flexible method. The difficulty presented by the inflected forms *feores*, *feore*, *feorum*, where the meter seems to call for a long stem-syllable, is at once removed by supposing that the original text showed the Old-Saxon uncontracted forms, *ferahes*, etc. On the other hand, *worold*, which occurs 16 times in *Crist III* is in 14 cases metrically »einhebige«, as in Anglo-Saxon usage, but in two cases it is »zweihebige« as in Old-Saxon. Binz's explanation is that the redactor in fourteen instances adjusted the metrical difficulty involved in replacing Old-Sax. *werold* by the monosyllabic Anglo-Sax. form, but that in the other two cases found it inconvenient to do this and consequently left them uncorrected. One would suppose that a redactor with such a delicate sense for meter would have found some way of dealing with the inflected forms of *feorh*.

On the whole, then, it can hardly be said that the metrical evidence contributes at all to the theory of an Old-Saxon original. There are so many irregularities in native Anglo-Saxon verse, with its variety of dialectical color and its mixture of late and early forms, that only the clearest evidence will serve to establish continental influence. Binz is certainly right, however, in his view that *Crist III* shows evidence of the weakening of verse structure which characterizes later Anglo-Saxon poetry, and consequently cannot possibly belong to the pre-Cynewulfian period to which it was assigned by Schwarz.

Bryn Mawr, Pa. Carleton Brown.

Karl Jansen, *Die Cynewulf-forschung von ihren anfängen bis zur gegenwart.* (Bonner beiträge zur anglistik, 24.) Bonn, Hanstein, 1908. 126 pp.

A general bibliography of Cynewulf criticism has been urgently needed, and Dr. Jansen's book becomes at once a convenient, even an indispensable work of reference. The arrangement of the book is commendable for its simplicity. The First Part consists of a chronological list of all monographs, texts, articles and reviews relating to the Cynewulfian literature. The Second Part presents a digest of the history of Cynewulfian criticism, arranged according to topics: I. Der name Cynewulf und die runenstellen, II. Cynewulfs person und zeit, etc. At the end is added an alphabetical index of authors which enables one to turn at once to any item registered in the chronological list.

In compiling the chronological list the author has allowed himself some latitude, including many entries which do not relate strictly to Cynewulf for example, No. 91, »H. Merbach: Das meer in der dichtung der Angelsachsen.« But if the list was designed to include material of this sort, it is obvious that it might have been extended almost indefinitely. On the other hand, no mention is made of Waller Deering's "Anglo-Saxon Poets on the Judgment Day", Halle 1890, though it is distinctly more pertinent to the Cynewulfian literature. A few errors are to be noted in Dr. Jansen's descriptions. Thus, No. 2, Conybeare's "Account of a Saxon MS.", etc., is printed in *Archaeologia* 17, 180—197 (note the correction!). It is not, as Jansen states, an »abdruck von bl. 16—19« of the Exeter Book, but merely a collection of excerpts as follows: *Crist* vv. 600—611[a], 619[b]—627, 638—640[a], 659[b]—685, 776[b]—778; *Address of Soul to Body*, first 23 and last two lines; *Phœnix*, first 26 and last four lines. Similarly, No. 3, Conybeare's "Illustrations of Anglo-Saxon Poetry" is merely a series of extracts. The section "On the Day of Judgment" = *Crist* vv. 517—544[a]; the "Hymn of Thanksgiving" consists of the identical lines from the *Crist* which were printed in *Archaeologia* 17 (except 776[b]—778). With regard to No. 297, it should have been noted that Mann is here reviewing Sokoll, »Zum ags. Physiologus« (No. 248).

In a bibliography covering such a wide field some omissions are inevitable. A number of the omissions in Jansen's list have already been pointed out by Theodore Schmitz (*Anglia beiblatt*, XXII 6—8). To these may also be added the following items: —

1. An unsigned review of H. Gally Knight's *Eccles. Architecture of Italy*, etc. (important remarks on the Vercelli Cathedral and its MS.), Quarterly Review, London, Vol. 75 (1845), pp. 398—9.
2. R. P. Wülcker, »Über das Vercelli-buch«, Anglia 5, 451—65.
3. W. M. Baskervill, Review of the Wülker's ed. of *Andreas* in Bibliothek des angels. Poesie II, American Journal of Philol., 8, 95—97.
4. A. S. Cook, "Cardinal Guala and the Vercelli Book", Univ. of California Library Bulletin No. 10, 1888.
5. A. S. Cook, "The Old English Whale, "Mod. Lang. Notes 9, 65—68.
6. P. J. Cosijn, "Anglosaxonica III", P. Br. Beiträge 31, textual criticism *Andreas* pp. 8—21; *Phoenix* pp. 25—26; »Zu Andreas 575«, p. 252.
7. O. F. Emerson, "Transverse Alliteration in Teutonic Poetry," (a detailed examination of Frucht's metrical studies), Journ. of Germ. Philol. 3, 127—137.
8. A. S. Cook, "A Remote Analogue to the Miracle Play," (a discussion of *Christ* 164—214), Journ. of Germ. Philol. 4, 421—451.
9. G. P. Krapp, "The Parenthetic Exclamation in Old Eng. Poetry," Mod. Lang. Notes, 20, 33—37.
10. A. S. Cook, "O. E. suþaneastan (*Crist* 900), "Mod. Lang. Notes 20, 126.
11. H. G. Shearin, Review of Shipley's *Gen. Case in Ang. Sax. Poetry*, Journ. of Engl. and Germ. Philol. 6, 148—154.
12. F. Klaeber, "Phoenix 386", Journ. of Eng. and Germ. Philol. 6, 198.
13. A. S. Cook, "Cynewulf, *Christ* 1320," Mod. Lang. Notes, 21, 8.
14. A. R. Benham, "*Christ* 117 and 125^{b}—127^{a}," Journ. of Eng. and Germ. Philol. 7, No. 1, p. 110.
15. S. B. Hemingway, "Cynewulf's *Christ*, 11, 173^{b}—176^{a}," Mod. Lang. Notes, 22, 62—63.

In spite of its numerous omissions, the »Erster teil« of dr. Jansen's book is more satisfactory than the topical summary of Cynewulf criticism which follows. To classify and digest the large volume of literature relating to Cynewulf is, in the nature of the case, a task attended with far greater difficulties. The reader should be specially warned against trusting to the »Verzeichnis der schriften with which each section of the discussion concludes. Thus on page 57 Jansen gives reference to 19 »Schriften zu den runenstellen,« but omits all reference to the following numbers — some of them very important contributions to the problem under discussion —: 265, 294, 309, 311, 334, 407 and 415. Similarly, the list at the top of page 62 ends with No. 357, but should be continued to include 376, 414 and 415. On page 90, Krapp's edition of the *Andreas* (407) is registered among the »ausgaben«, but is given no place among the critical discussions of this poem, though his Introduction gives the most thorough and comprehensive treatment of these matters which has

yet appeared. On page 122, one would certainly expect to find a reference to Siever's discussion of the *Cyne-* and *Cyn-* forms (No. 192), which furnish the basis for much of the speculation as to the »reihenfolge« of the Cynewulfian poems. A reference should also be added to No. 415 (pp. 221—222).

In his discussion of the various phases of the Cynewulf problem Dr. Jansen does not speak independently. His remark (p. 123) concerning the interpretation of the runes — »Von den auslegungen der runenstellen ist mir die Trautmanns die allein annehmbare« — might easily have been extended to cover the whole of the »Zweiter teil«. Having made the grand tour of the world of criticism he invariably returns to Bonn. However, a judicial survey of the extensive field of Cynewulf literature is more, perhaps, than one may reasonably ask in a piece of bibliography. For what he has done to open a clear path through the intricacies of criticism Dr. Jansen deserves the thanks of all students of Old English.

In conclusion a few typographical errors may be briefly noted:

P. 3. Read "Humphrey" for "Humphred".
P. 4. (No. 6). Read "Rhythms" for "Rythms".
P. 5. (No. 14). Read "Obelisk" for "Obelisc".
P. 5. (No. 15). Read "George" for "Georg" (as also on p. 9, No. 44).
P. 32. (No. 235). Add page reference: "cols. 259—60".
P. 39. (No. 293). Read "M. F. Mann" for "M. A. Mann".
P. 47. (No. 366). Read "Fred" for "Ferd".
P. 58, line 10 from bottom. Read "Winchester" for "Vintornus". Dr. Jansen has attempted to translate Ettmüller's "Vintornensis".
P. 64, line 10 from top. Read "inclined" for "indicated".

Carleton Brown.

Liber Psalmorum: The West-Saxon Psalms. Being the Prose Portion or the 'First Fifty', of the so-called *Paris Psalter.* Edited from the Ms., with an Introduction and an Appendix by James Wilson Bright and Robert Lee Ramsay. (The Belles-Lettres Series, Section I.) Boston and London 1907.

Das schmucke bändchen, dessen verspätete anzeige lediglich dem ref. zur last fällt, dient in der tat vor allem 'belletristischen' interessen. Wenn auch der stoff nicht jeden ohne weiteres zu längerer betrachtung einlädt, so kann doch der text dem angehenden anglisten als einführung in das Altenglische gute dienste leisten und zur lektüre warm empfohlen werden. Geboten wird

nur der altenglische text ohne das lateinische gegenstück. Als ersatz gewissermaßen hierfür werden in den fußnoten — und für Pss. 51—150 im anhang — die im ae. teil den einleitungen entsprechenden argumente abgedruckt und zwar im wesentlichen nach der Hs. der Bibl. nat. Paris, Fonds latin 12 273, die mit den gedruckten texten bei Beda und Jos. Mar. Thomasius verglichen ist.

Wissenschaftliche bedeutung hat die ausgabe streng genommen nicht. Das beweist erstens der verzicht auf den lateinischen text, ohne den ein gründliches studium der ae. übersetzung und eine beantwortung aller diesen betreffenden fragen ausgeschlossen ist. Das beweist ferner zweitens die typographische wiedergabe der handschriftlichen überlieferung, die lediglich auf die praktischen bedürfnisse der anfänger und liebhaber zugeschnitten ist. Weder auf paläographie der Hs., noch auf akzente, interpunktion ua. ist rücksicht genommen. Dagegen sind die vokale mit quantitätszeichen versehen, die aber, abgesehen davon, daß sie den wirklichen quantitätsverhältnissen der laute, wie sie zur zeit der endredaktion des textes, also um 1000, bestanden, nicht entsprechen, oft der berichtigung bedürfen. *fēarra* (so!) 49, 14 zb. stellt sich zu *fearr* 'stier' und nicht zu *fearh. fēar* 'schwein': *a* in *a weorulda weoruld* 36, 29 ist gekürzt aus *on (an)*, wie deutlich aus dem v. 26 hervorgeht, also nicht *ā* zu drucken; *ʒehǣlst* 11, 8 übersetzt *seruabis*, gehört also wohl nicht zu *ʒehǣlan*, wie die hrsgbb. wollen, sondern zu *ʒehealdan*; der schwund des dentals und die schreibung *ǣ* für *ea* bieten für diese zeit nichts auffälliges; schreibungen wie *attor* 13, 3, *prittiʒoðan* 30 Rub und häufiger mit doppelkonsonanz, die schon früh begegnen, verbieten es, den vorhergehenden vokal mit längezeichen zu drucken, und *liccete* in *līcette* 40, 9, *settað* in *sǣtað* 9, 29 etc. zu ändern, liegt durchaus kein grund vor, da vokalkürzungen dieser art schon in voralfredscher zeit einsetzen, usw. — Das beweist endlich drittens vor allem die gestaltung und verarbeitung des ae. textes. Die prinzipien, welche die herausgeber hierbei geleitet haben, sind ref. trotz bestem bemühen dunkel geblieben. Was das lautliche und flexivische betrifft, so scheint es manchmal, als habe ihnen eine art normalform des westsächsischen vorgeschwebt, in die sie den text der überlieferung glaubten umgießen zu müssen, weshalb? wird nicht verraten. Doch scheint es, wie gesagt, nur so, denn selbst bei dieser annahme begegnen zahlreiche inkonsequenzen, so daß man sich des allgemeinen eindrucks nicht erwehren kann,

daß die hrsgbb. selbst über den — allerdings komplizierten — charakter des denkmals recht verschwommene vorstellungen gehabt und die mannigfaltigen und schwierigen aufgaben und probleme, die sich an die herausgabe eines solchen knüpfen, gar nicht erkannt, geschweige denn zu lösen versucht haben. So sind denn auch die emendationen, mit denen sie überaus rasch bei der hand sind, mit einigen ausnahmen, die aber nach der pionierarbeit Benjamin Thorpes kaum ins gewicht fallen, zum teil zweifelhafter natur, zum teil direkt fehlerhaft. Um einige zu nennen: *wlite hræʒl* 29, 11 ist verschrieben für *wītehræʒl,* nicht für *hwītehræʒl*; *þi* der Hs. (vom hrsg. korr. zu *he*) 32, 15 gibt anknüpfend an v. 14 guten sinn als 'deshalb'; *mine anʒan* (korr. zu *aʒnan*) 34, 17 übersetzt korrekt unicam meam, das der endredaktor wohl in einer vorlage vorfand (vgl. Vesp. u. Jun. Pss. 34, 17) und nun durch *sawle* überflüssigerweise ergänzte; *þa ofersprecan* (korr. zu *ofersprǣcan*) 34, 24 ist Nom. Plur. des subst. *ofersprecа*, vgl. Napier OEG. 2819; *ʒrīstbatađ* (korr. zu *-bitađ*) 36, 12 beweist die existenz eines *ʒristbātian* neben *ʒristbitian*, wie es das Me. mit seinen häufigen *a*-formen ja auch bestätigt.

So wohlwollend man einem unternehmen, das der verbreitung und popularisierung ae. literaturdenkmäler dient, gegenüberstehen mag, so ist es doch selbstverständlich, daß dieses auf streng wissenschaftliche grundlage aufgebaut sein muß. Wirklich geeignet dazu scheinen überhaupt nur solche denkmäler zu sein, deren text bereits durch gute ausgaben und untersuchungen festgelegt und erkannt ist. Wo dies nicht geschehen ist, wie bei diesem psalter, sollte man sich auf eine möglichst getreue wiedergabe der handschriftlichen überlieferung beschränken und sich jedes unnötigen eingriffs in diese enthalten.

Charlottenburg. Karl Wildhagen.

Sidney Lee, *The French Renaissance in England.* Oxford, Clarendon Press, 1910.

Sidney Lee hat in seiner bekannten Shakespeare-biographie sowie in anderen schriften den einfluß der französischen sonettisten auf ihre englischen kollegen und nachahmer, insbesondere auf Shakespeare, nachgewiesen und damit zuerst die frage des autobiographischen wertes dieser gedichte auf eine wissenschaftliche grundlage gestellt. Es lag nahe, dieses erfolgreiche verfahren auf andere literaturgebiete zu übertragen, und diesen zweck ver-

folgt das vorliegende buch, das in sechs vorträgen den französischen einfluß auf England während des 16. jahrhunderts behandelt. Zunächst muß die außerordentliche belesenheit des verfassers in der französischen literatur dieses zeitraumes rühmend hervorgehoben werden. Mit unermüdlichem fleiß und großer liebe hat er sich in die oft recht minderwertigen autoren vertieft; leider trübt die große liebe zuweilen die objektivität seines urteils. Ronsard war gewiß ein starkes poetisches talent, aber auch nicht mehr. Sidney Lee überschätzt ihn und noch mehr seine genossen von der Plejade oder gar dramatiker wie Grévin und Garnier, die nichts als nachahmer der italienischen klassizisten sind und dem von diesen aufgestellten schema auch nicht das geringste aus eigenem hinzugefügt haben. Wer auf grund der vorliegenden beurteilung an ihre stücke herantritt, wird eine schwere enttäuschung erleben. Auch Larivery (s. 412) wird eine wichtigkeit zugeschrieben, die die er nicht besitzt. Er war übersetzer und wollte gar nicht mehr sein, allerdings in der freien oder besser in der willkürlichen art des 17. jahrhunderts. Die historische bedeutung dieser schriftsteller ist sehr groß, aber man darf sich durch sie nicht über den wert ihrer leistungen täuschen lassen. Auch einer anderen gefahr, die allerdings schwer zu vermeiden ist, wenn man ein problem von einer seite und nur von einer seite betrachtet, ist Sidney Lee nicht entgangen. Er will den französischen einfluß in England nachweisen, und in dem streben überspannt er den bogen und konstatiert einen einfluß, wo höchstens eine äußerliche berührung vorliegt. Von wichtigkeit mag noch sein, daß Surrey die italienische literatur in Paris kennen lernte oder die ersten englischen bibeln in Antwerpen und Genf gedruckt wurden, denn in beiden fällen übernimmt Frankreich oder ein land französischer zunge die geistige vermittelung, aber das trifft weder bei Alamanni (s. 116f.) noch bei Erasmus (s. 70ff.) zu. Der eine ist Italiener und lebte nur zeitweilig in Frankreich, der andere kam nur aus Paris nach England. Unter diesem gesichtspunkt könnte man Giordano Brunos wirken in Wittenberg als englischen einfluß auf Deutschland bezeichnen!!

Frankreich ist durch seine lage der natürliche vermittler zwischen Italien und den nördlichen ländern, und diese rolle hat es auch mit erfolg während der Renaissance gespielt; allerdings der bewegung auch manches eigene und neue hinzugefügt. Jenseits der alpen war die Renaissance ausschließlich lateinisch. Es

hieß zwar nicht mehr: *Graeca sunt, non leguntur,* im gegenteil, man suchte eifrig in die Griechen einzudringen, aber es blieb für den charakter der bewegung ohne bedeutung. Bei den Franzosen dagegen, die sich nicht als abkömmlinge der alten römer betrachteten, zeigt sich eine stärkere neigung für die Griechen. Der französische Hellenismus tritt zwar nicht in einen gegensatz zu dem italienischen Latinismus, dazu war er zu schwach und das unterscheidungsvermögen zwischen den beiden antiken literaturen noch zu wenig entwickelt, aber er schlägt doch neue töne an. Überraschender weise dringen diese außer der anakreontischen lyrik nicht nach England hinüber, dort herrscht wieder der ausgesprochene Latinismus mit Vergil, Plautus und Seneca. Der Grieche Plutarch macht nur eine scheinbare ausnahme, denn von seinen biographien finden jenseits des kanals nur die der römer beachtung, während die der Hellenen kaum eine spur lassen. Der Hellenismus ist auch schuld, daß Rabelais in England nicht fuß fassen kann. Sein derber witz, groteske komik, lächerliche übertreibungen, selbst seine trinkseligkeit hätten in England beinahe mehr anklang als in der heimat finden müssen, aber der hellenistische zug vereitelte das verständnis seiner werke. Daneben hat Frankreich der renaissancebewegung in der zweiten hälfte des sechzehnten jahrhunderts auch eine christliche marke aufgedrückt. Zwar pflegten schon die Italiener, selbst schlimme weltkinder wie Aretin oder Grazzini, einige hymnen zu dichten oder heiligenlegenden zu versifizieren, aber bedeutung gewann diese richtung erst in Frankreich durch die religionskriege. Die Engländer folgten, freilich erst im nächsten jahrhundert, als die politischen verhältnisse sich bei ihnen ähnlich wie diesseits des kanales gestalteten. Milton ist ohne den vorgang du Bartas nicht zu denken, und die Heere der puritaner zogen unter gesang von psalmen in die schlacht wie vor ihnen die der hugenotten. Diese lieferten auch die theoretischen waffen, mit denen die Engländer später den absolutismus ihres königs bekämpften, sie konstatierten ein recht des volkes auf rebellion und überwanden die staatsrechtliche auffassung Macchiavellis, der von ihnen als der berüchtigte teufel in menschengestalt verschrieen wurde. Auf politischem und religiösem gebiet ist der französische einfluß herrschend; auf poetischem dagegen tritt er hinter den italienischen zurück oder ist mit diesem so innig verflochten, daß beide nicht voneinander zu trennen sind. Sidney Lee versucht es zum nachteil seines werkes, denn

dadurch entstehen die unklarheiten und die unbestimmtheit, die sich stellenweise störend bemerkbar machen; am stärksten in dem kapitel über das drama. Das italienische drama stand dem englischen viel näher als das französische, schon durch das gleiche versmaß, die reimlosigkeit und ausbildung eines volkstümlichen schauspieles (commedia dell' arte); es war auch leichter zugänglich als das französische theater, denn italienische truppen waren nachweisbar seit 1572, vermutlich aber schon früher häufige gäste in England. Die ersten englischen dramatiker schlossen sich mit vollem bewußtsein an die Italiener an, so Gascoigne und Anthony Munday. Bezeichnend sind die *Two italian gentlemen*, die der letztere auf grund der komödie *Il Fedele* von Luigi Pasqualigo verfaßte. Sidney Lee scheint der ansicht zu sein, daß er die französische übersetzung von Larivey benutzt habe, aber soweit ich sehe, liegt keine veranlassung vor, auf dieses mittelglied zurückzugreifen; im gegenteil, der starke italienische einschlag in Mundays stück beweist, daß er sich an das original selber hielt [1]). Selbst der gebrauch des reimes und der Alexandriner, der bis auf Shakespeare häufig ist, dürfte weniger auf den einfluß der franzosen als auf den der gleichzeitigen lyrik zurückzuführen sein. Trotzdem fehlt es an berührungspunkten mit frankreich nicht, denn dort herrschten, wenn auch nur in anläufen, die gleichen bestrebungen wie in Italien, sowohl in klassizistischer als in populärer richtung. Aber gerade hier ist vorsicht geboten, denn in manchen fällen dürfte sich das verhältnis umkehren und England der gebende teil sein. Englische komödianten weilten 1598 in Paris [2]), also gerade in dem jahr, als Alexandre Hardy sich dort niederließ. Ihr führer Jean Sehais — welcher schauspieler sich unter diesem entstellten namen birgt, bedarf noch der aufklärung — mietete das hotel der Bourgogne, forderte also den vergleich mit den berühmten italienischen truppen heraus. Er durfte es wagen, denn das englische theater war nicht nur grobe volksbelustigung, sondern wurde sogar, wie ein anderes gastspiel 1604 in Fontainebleau beweist, am hofe geschätzt. Sidney Lee hat die tatsache übersehen, und doch ist sie für Hardy von der größten wichtigkeit. Wenn der gewandte vielschreiber vielfach

---

[1]) So auch Fritz Flügge, der die komödie in *Herrigs archiv* 123, 45 ff. herausgegeben hat.

[2]) Baschet, *les comédiens italiens à la cour de France*, Paris 1882, s. 100, und Rigal, *Le théatre français avant la période classique*, Paris 1901, s. 46.

dieselben stoffe verarbeitet wie seine kollegen jenseits des kanals, so kann er die anregung von den englischen schauspielern erhalten haben.

In dem kapitel über die lyrik, wohl dem wertvollsten des buches (s. 183—281), liegen die verhältnisse klarer, da sich die Franzosen auf diesem gebiet unabhängiger von den Italienern hielten und eigene töne anschlugen. Freilich nicht im sonett. Wenn Sidney Lee vielfach französische und englische sonette nebeneinander stellt und die letzteren als übersetzungen brandmarkt, so würde ein vergleich mit den italienischen vorbildern zeigen, daß die leistungen der Franzosen meist auch keinen größeren wert besitzen. Der verfasser selbst hat darauf an anderer stelle aufmerksam gemacht. Der petrarchismus hat außerhalb seiner heimat nur ein scheindasein geführt, selbst im munde Shakespeares. Sidney Lee geht auf den autobiographischen wert der sonette hier nicht wieder ein, er hat ihn früher verneint; für viele gedichte mit recht. Andre dagegen tragen eine persönliche note, wie die an die *dark lady*. Wenn der verfasser als ein gegenstück auf die *Contr' Amours* von Jodelle hinweist (s. 274), so verkennt er den spöttischen zug in ihnen. Sie sind wie die antipetrarchistische lyrik überhaupt nur literarische satire auf die schönmalerei der petrarchisten. Doch es würde zu weit führen, dieser frage nachzugehen.

Trotz mancher einseitigkeiten und bedenken muß anerkannt werden, daß Sidney Lee uns ein sehr wertvolles und gewissenhaftes buch gegeben hat, das viel neues enthält. Sein hauptgebrechen liegt darin, daß ihm der erste band: *Italian Renaissance in England* fehlt. Vielleicht entschließt sich Sidney Lee, ihn nachzuliefern; er ist der berufene mann für die schwierige aufgabe, die durch das buch des Amerikaners Lewis Einstein noch nicht erschöpft ist.

Berlin. Max J. Wolff.

J. Le Gay Brereton, *Elizabethan Drama.* Notes and Studies. Sydney, William Brooks & Co., 1909. 173 ss. 8°.

Der inhalt dieses Edward Dowden gewidmeten buches ist sehr buntscheckig; den meisten raum nehmen aber darin textkritische anmerkungen zu den englischen renaissancedramen ein, die in der tat zum großen teil wegen des liederlichen von druck-

fehlern und entstellungen wimmelnden textes ihrer originaldrucke einer bessernden hand sehr bedürfen. Die meisten der in dem vorliegenden bande vereinigten aufsätze sind schon vorher in verschiedenen zeitschriften abgedruckt worden, erscheinen aber hier in umgearbeiteter gestalt. In seiner textkritischen methode ist der verfasser im allgemeinen vorsichtig und konservativ. Seine besserungsvorschläge schließen sich meist möglichst eng an die textgestalt des originals an. Viele seiner konjekturen leuchten daher ohne weiteres ein, während einige andere freilich weniger zwingend erscheinen. Die große belesenheit des verfassers kommt seinen textkritischen vorschlägen sehr zu gute; er ist oft in der lage, zu ihrer stütze parallelstellen heranzuziehen. Seinen zahlreichen änderungsvorschlägen stehen auch solche fälle gegenüber, wo er uns, meines erachtens überzeugend, nachweist, daß die bisherigen herausgeber an der betreffenden stelle zu unrecht geändert haben. Gewöhnlich handelt es sich hierbei um unebenheiten des blankverses, welche die herausgeber durch einschiebung einer silbe zu beseitigen versucht haben. Le Gay Brereton zeigt uns, daß eine solche einschiebung in zahlreichen fällen überflüssig ist, weil im alten drama eine im verse fehlende senkungssilbe oft durch eine von einer handlung ausgefüllten pause ersetzt wird. In Websters *White Devil* zb. findet sich (IV 4, 20) folgender vers: "*Stand, let me search your dish; who's this for?*" Der herausgeber Sampson ändert nach Le Gay Brereton (vgl. p. 86) zu unrecht *dish* in *dishes;* das *searching* füllt hier die pause aus.

Aus dem übrigen inhalt des buches greifen wir noch die scharfe kritik der Greene-ausgabe von Churton Collins heraus (p. 16 ff.); Le Gay Brereton tadelt dessen unkenntnis der außerenglischen arbeiten über Greene (zb. Manlys), seine widersprüche und seine neigung zu unnützen konjekturen. Ferner sei noch die gelungene charakteristik Marstons erwähnt; der verfasser kennzeichnet diesen als einen dichter, dem es weder an begabung für das pathetische noch für das komische mangelt, bei dem aber leider das beste oft neben dem schlechtesten steht, und einzelne stellen schönster poesie von dem im übrigen vorherrschenden maßlosen schwulst geradezu erdrückt werden. Selbstverachtung vereinigte sich bei Marston mit bitterkeit gegen die fehler seiner mitmenschen. Ihm fehlte das warmherzige mitgefühl, das allein die herzen erwärmt.

Das buch des kenntnisreichen australischen gelehrten verdient vor allem von den künftigen herausgebern der von ihm behandelten dramen beachtet zu werden.

Freiburg i. Br., im Februar 1912.

Eduard Eckhardt.

Pommrich, *Königin Elisabeth und die zeitgenössische englische literatur*. Wiss. beilage zum jahresbericht des realgymnasiums i. e. in der Lößnitz. Kötzschenbroda 1911. 51 s. gr. 8°.

Die regierung der königin Elisabeth von England war für die politische und wirtschaftliche entwicklung ihres landes zweifellos von höchster bedeutung. Diese günstige entwicklung brachte auch die geistigen kräfte der nation zur entfaltung. So ist die glänzende literatur jener zeit nur ein ausdruck des allgemeinen aufschwungs. Wenn daher die englischen literarhistoriker von einem "Elisabethan Age" in der englischen literatur sprechen, so wollen sie nur diesen gesichtspunkt zum ausdruck bringen, genau so wie sie im 19. jahrhundert ein "Victorian Age" annehmen. Es fragt sich nun, ob die vielen und zum teil hervorragenden schöpfungen der englischen literatur zur zeit der königin Elisabeth allein auf ihre größe und ihren erfolg als herrscherin zurückzuführen sind, oder ob sie persönlich einen bestimmenden einfluß auf die förderung der dichtkunst ausübte. Zur beantwortung dieser frage unterzieht der verfasser das verhältnis der königin zur literatur und zu deren vertretern einer untersuchung. Dadurch zeigt sich zugleich, in welchem sinne die mannigfachen verherrlichungen, die der königin zuteil wurden, aufzufassen sind.

Pommrich behandelt nun zunächst die erziehung der prinzessin Elisabeth, darauf ihre eignen werke, übersetzungen und dichtungen, um sich dann s. 9f der darstellung und beleuchtung der königin in der englischen literatur zuzuwenden. Es war ganz natürlich, daß die dichter der zeit ihr augenmerk besonders gern auf den thron richteten, den eine so bedeutende und zugleich auch interessante Fürstin einnahm. John Foxe, Thomas Heywood behandeln die jugendzeit der königin, das für Englands machtstellung entscheidende armadajahr begeisterte James Aske zu einer umfangreichen dichtung im blankvers *Elisabetha Triumphans*. Nicht nur als dramatiker, sondern als dichter überhaupt hat John Lyly (1554—1606) am meisten seine königin verherrlicht (vgl. s. 19f.). Unter den dramatikern gehört auch George Peele (1558—97?) zu den bewunderern Elisabeths (vgl. s. 24f.). Von großer bedeutung ist natürlich die beantwortung der frage, wie sich Shakespeare gegenüber der großen königin verhält. Pommrich geht hier mit recht sehr vorsichtig vor (vgl. s. 26f.). Es muß vor allen dingen deutlich hervorgehoben werden, daß über seine äußeren beziehungen zu Elisabeth ebenso wenig bekannt ist wie über sein leben überhaupt. In der epischen dichtung finden wir Elisabeths bild durch deren größten vertreter, Edmund Spenser, mehrfach gezeichnet (vgl. s. 28f.). Am meisten verherrlichungen der jungfräulichen königin finden wir in der lyrischen poesie, so bei Philip Sidney, Michael Drayton, George Gascoigne, Ben Jonson, John Davies, Sir Walter Raleigh, Richard Vennard, Francis Sabbie, Thomas Watson, Diana Primrose, Henry Chettle und vielen anderen (vgl.

s. 32 f.). Hohe Verehrung wird der königin auch gezollt in einer besonderen literarischen gattung, den sogenannten *Entertainments*, zu denen sich noch die *Shows* gesellen (vgl. s. 43 f.).

Wenn man die urteile, die sich in der zeitgenössischen literatur über die königin Elisabeth finden, überblickt, so bemerkt man, wie kaum anders zu erwarten, eine weitgehende verhimmelung ihrer person. Nichts, was wohl irgendwie an ihrer person und ihrem handeln bemerkenswert war, haben die vertreter der literatur außer acht gelassen; alle wirklichen und vermeintlichen vorzüge ihres charakters und ihres regierungssystems haben sie sich bemüht, ins rechte licht zu setzen, oft unter ihrem beifall und ihrer anerkennung, noch öfter aber, ohne den erwarteten lohn zu finden. Und doch kann man nicht sagen, daß alles loben und preisen nur eitel blendwerk gewesen ist; vielmehr erkennt man fast überall unter der allzu dicht aufgetragenen hülle einen wahren kern, der die aufrichtige meinung jener dichter war. So bietet sich hier ungefähr dasselbe schauspiel dar wie ein jahrhundert später in Frankreich, wo die dichtkunst im dienste der verherrlichung des sonnenkönigs stand: das fühlen des volkes suchte und fand seinen ausdruck in der schrankenlosen bewunderung eines monarchen, der sein volk groß gemacht hatte.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

Frederick Erastus Pierce, *The Collaboration of Webster and Dekker.* Thesis of Yale Univ. (Yale Studies in English 37.) New York, Henry Holt & Co. 1909. VI, 159 ss. 8°.

Wer es unternimmt, aus den gemeinsamen werken mehrerer dichter den anteil jedes einzelnen herauszuschälen, stößt auf zahlreiche schwierigkeiten. In vielen fällen wird seine arbeit überhaupt unfruchtbar sein. Am ehesten ist eine sonderung möglich, wenn der eine dichter allein einen teil der dichtung, ein anderer allein einen andern teil verfaßt hat. Aber abgesehen davon, daß eine solche arbeitsverteilung wohl nur selten vorkommt, ist es auch in diesem günstigsten falle kaum möglich, ohne mehr oder weniger subjektive urteile auszukommen. Der eine beurteiler erkennt deutliche anklänge an andere dichtungen und baut darauf seine schlüsse in der frage nach dem verfasser, wo ein anderer forscher keine oder höchstens ungenügende ähnlichkeiten wahrnimmt. Noch viel schwieriger ist die sonderung, wenn der eine dichter das werk eines vorgängers nur überarbeitet hat. Eine saubere scheidung ist hier unmöglich; man erreicht nicht mehr als einige ganz allgemeine beobachtungen über unterschiede im stil der verschiedenen verfasser; es gelingt höchstens, einzelne spuren des einen oder oder des anderen dichtergeistes festzustellen. Außerdem muß in allen fällen mit der möglichkeit gerechnet werden, daß der eine dichter, besonders wenn er älter ist, den andern beeinflußt, oder

daß eine gegenseitige beeinflussung stattgefunden hat; auch dadurch wird natürlich die sonderung ihrer anteile bedeutend erschwert. Wer diese sonderung dadurch erreichen will, daß er aus den von den betreffenden dichtern allein verfaßten werken kriterien ihrer stilistischen und sonstigen eigenart zu gewinnen sucht, muß sich stets vor augen halten, daß diese dichterische eigenart keine unveränderliche größe, sondern beständig im fluß begriffen ist. Wie verschieden sind zb. Shakespeares jugendtragödie *Romeo und Julie* und sein späteres trauerspiel *Timon von Athen*. Der untersuchende darf daher zur vergleichung nur solche werke heranziehen, die aus ungefähr derselben zeit stammen wie der gegenstand seiner untersuchung. Es braucht kaum noch besonders betont werden, daß auch in ungefähr gleichzeitigen werken sich die eigenart eines dichters verschieden äußert, je nach der gattung, der das einzelne werk angehört. Die wuchtige tragik von Shakespeares *Richard III.* hat nur sehr wenig berührungspunkte mit dem ausgelassenen übermut seines ungefähr gleichzeitigen lustspiels *Ein sommernachtstraum*. Es sind also nur gleichartige werke miteinander zu vergleichen.

Der verfasser des vorliegenden werkes ist nun mit lobenswerter vorsicht verfahren und hat es verstanden, die ihn unterwegs bedrohenden fußangeln zu vermeiden. Er untersucht drei von Dekker und Webster gemeinsam verfaßte dramen: die Londoner sittenkomödien *Westward Hoe* und *Northward Hoe* sowie die historie *Sir Thomas Wyatt*. Die bedeutung seiner arbeit beruht weniger in dem gewonnenen ergebnis selbst, obgleich auch dieses beachtenswert ist, als vielmehr in seiner für künftige untersuchungen von ähnlicher art vorbildlichen methode. Er entfaltet den höchsten grad von exaktheit, der bei derartigen arbeiten überhaupt möglich ist. Er sucht die anteile Dekkers und Websters, zunächst an den beiden sittenkomödien, nach folgenden kriterien zu bestimmen: nach dem prozentsatz der drei- oder mehrsilbigen wörter lateinischer oder griechischer herkunft in den einzelnen szenen, nach parallelstellen aus andern dramen, die von Dekker oder von Webster allein verfaßt sind, nach sprachlichen oder metrischen merkmalen, nach den für jeden der beiden dichter charakteristischen motiven, nach den für sie typischen gestalten, endlich nach dem gesamtcharakter der einzelnen szenen. Stets bemüht sich P., fehlerquellen auszuschließen oder wenigstens auf das geringste mögliche maß zu beschränken.

Die hauptergebnisse der arbeit sind folgende: Dekker gebraucht als volkstümlicher dramatiker viel weniger lateinische oder griechische fremdwörter als der anspruchsvollere, eher auf hohem kothurne einherschreitende Webster. Um den prozentsatz dieser wörter in jeder einzelnen szene möglichst genau festzustellen, wendet P. ein verwickeltes statistisches verfahren an[1]). Daß Dekker es liebt, das englische radebrechende ausländer vorzuführen, während die fremdsprachliche rede bei Webster ganz fehlt, kann ich aus eigener beobachtung bestätigen[2]). Dagegen ist P.s behauptung (p. 99) unrichtig, daß Dekker auch für die mundartliche rede eine besondere vorliebe habe; denn diese fehlt in seinen stücken durchaus[3]). In metrischer hinsicht unterscheiden sich beide dichter dadurch, daß bei Dekker männliche versendungen vorwiegen, bei Webster weibliche, und daß bei jenem der reim im blankvers häufig, bei diesem dagegen selten ist. Bei Dekker sind kuppler, kupplerinnen und dirnen häufig; Webster führt gern gerichtszenen vor. Das im älteren englischen drama so überaus beliebte verkleidungsmotiv wird von beiden dichtern oft verwendet; Dekker läßt aber seine verkleideten personen auch wirklich ihrer neuen rolle gemäß auftreten, während solche personen bei Webster immer in ihrer ursprünglichen rolle beharren. Dekker behandelt, trotz seiner vielen dirnen und kuppler, die familie immer mit achtung; bei Webster dagegen, der außergewöhnliche motive liebt, werden die normalen familienverhältnisse oft verzerrt oder ganz aufgelöst. Dekker besitzt eine bedeutende komische begabung und entfaltet anmutige komik, während Webster verhältnismäßig arm an echter komik ist, die leicht in plumpheit ausartet[4]). Die ergebnisse der verschiedenen kriterien stimmen im allgemeinen

---

[1]) Nach p. 23 deutet P., auf grund dieses verfahrens, die möglichkeit an, daß innerhalb derselben szene von *Northward Hoe* (III 1) zwei rollen von Dekker, zwei andere von Webster geschrieben seien. Für eine szene von *Westward Hoe* (III 3) nimmt er ähnliches an (vgl. p. 58). Eine solche arbeitsteilung scheint mir aber ganz undenkbar.

[2]) Vgl. mein buch über »Die ausländertypen des älteren englischen dramas«, 1911, besonders s. 59.

[3]) Offenbar versteht P. unter der mundartlichen rede bei Dekker das gebrochene englisch seiner Walliser und Iren; hierfür ist aber die bezeichnung »mundart« unangebracht.

[4]) Kap. VII, worin diese allgemeinen unterschiede zwischen beiden dichtern behandelt werden, ist leider etwas mager ausgefallen; es hätte sich noch bepeutend erweitern lassen.

gut zueinander; wir gewinnen dabei den eindruck, daß P. durchaus ehrlich verfahren ist: er unterschlägt niemals, was vielleicht gegen seine schlußfolgerungen sprechen könnte, sondern deckt alle seine karten offen auf. Das gesamtergebnis der untersuchung ist nun für die beiden sittenkomödien, daß Dekker der führende dichter war, dessen einfluß in allen szenen hervortritt. Webster hat nur einzelne szenen verfaßt; alles, was an den beiden stücken literarische bedeutung beanspruchen darf, rührt von Dekker her.

Im schlußkapitel untersucht P. nach der eben dargelegten methode auch das stofflich von den beiden andern stücken abseits liegende drama *Sir Thomas Wyatt*. Hier mußte er, da das stück nicht in szenen eingeteilt ist, eine solche einteilung selbst vornehmen. Nach P. schrieb Webster etwa ein drittel des ganzen; sein anteil ist hier also viel größer als an den beiden andern stücken. P. gibt aber offen zu, daß eine so scharfe sonderung wie bei jenen bei *Sir Thomas Wyatt* nicht möglich sei.

Freiburg i. Br., im Februar 1912.

Eduard Eckhardt.

Fucus Histriomastix. A Comedy probably written by Robert Ward and acted at Queen's College, Cambridge, in Lent 1623. Now first printed with an Introduction and Notes by G. C. Moore Smith. Cambridge, University Press, 1909. 108 ss. 8°.

Diese von Moore Smith mit gewohnter sorgfalt herausgegebene komödie ist dadurch merkwürdig, daß ihre literarhistorische verwandtschaft recht mannigfaltig ist. Durch ihren allegorischen inhalt gehört sie in die reihe der späten moralitäten wie *Contention between Liberality and Prodigality* (1600 aufgeführt) oder *Lingua* (um 1603 entstanden). Als akademische satire auf damalige Cambridger verhältnisse knüpft das stück an *Club Law* an (1599/1600 aufgeführt), als satire auf die heuchelei der theaterfeindlichen Puritaner an Middletons *Family of Love* (1607), oder Ben Jonsons *The Alchemist* (1610; vgl. darin die gestalten von Tribulation Wholesome und Ananias) und *Bartholomew Fair* (1614; vgl. darin Busy). Endlich ist das stück als lateinisch geschriebenes drama eine fortsetzung der humanistendramen des 16. jahrhunderts. Wie diese beruht es auf antiken quellen: Plautus, Terenz, Juvenal, Horaz, Vergil, Martial und Seneca. Es vereinigen sich also in unserem stück einflüsse des altertums, des mittelalters — insofern

es eine moralität ist —, des 16. jahrhunderts und der damaligen unmittelbaren gegenwart. Der herausgeber verdient unsern dank dafür, daß er dieses drama ans licht gezogen und so bequem zugänglich gemacht hat.

Freiburg i. Br. Eduard Eckhardt.

Albert Kunze, *Lillos einfluß auf die englische und die deutsche literatur.* Beilage zum jahresbericht der Guericke-oberrealschule zu Magdeburg. Ostern 1911. 18 s. gr. 8°.

Der verfasser beschreibt auf s. 3 u. 4 den zustand, in dem sich die englische literatur am ende des 17. jahrhunderts befand. Die übel berüchtigten lustspiele eines William Wycherley, William Congreve, George Farquhar und John Vanbrugh beherrschten den geschmack des publikums. Da trat George Lillo, ein Londoner juwelier, geb. 1693 in London, mit seinen stücken hervor. Nur seine mußestunden widmete er der dichtkunst, er verbrachte sein ganzes leben in London und starb hochgeachtet und bewundert von seinen zeitgenossen im jahre 1739. George Lillo hat neun dramen geschrieben, von denen der verfasser zunächst nur *The London Merchant, or The History of George Barnwell* (1731) und *The Fatal Curiosity* (1736) in betracht zieht. Ob Lillo der verfasser des lustspiels *The Regulators* ist, ist ungewiß.

Kunze weist darauf hin, daß Lillo es unternimmt, dem damals herrschenden französischen geschmack entgegenzutreten durch die wahl seines stoffes, den er aus dem bürgerlichen leben nimmt. Das ist ein bedentungsvoller schritt in dieser zeit, denn ähnliche frühere versuche waren vergessen, und der dichter ist damit der urheber einer neuen richtung im englischen drama geworden. Ferner wandte sich Lillo dadurch gegen die klassischen dichter, daß er in prosa schrieb und weder den französischen Alexandriner noch Drydens zehnsilbler annahm. Lillo gibt in seinen stücken sittliche verhaltungsmaßregeln, genau so wie der maler Hogarth durch seine ölgemälde, resp. kupferstiche belehrend wirken will. Lillo sucht durch seine theaterstücke, in die er lange an die zuschauer gerichtete moralische nutzanwendungen einflicht, Hogarth durch seine zusammenhängenden bilderreihen die torheiten und gebrechen der menschheit an den pranger zu stellen und zu bessern. Kunze weist mit recht darauf hin, daß die zahlreichen kommentare zu Hogarths bildern — an der spitze steht natürlich Lichtenbergs *ausführliche erklärung der Hogarthschen kupferstiche* (Göttingen 1794) — beweisen, welchen eindruck sie auf die zeitgenossen machten. Wenn man die Hogarthschen bilder betrachtet, so hat man unwillkürlich den eindruck, daß sie aus demselben geist geboren sind und denselben geist atmen wie die Lilloschen theaterstücke. Kunze kommt sogar auf den gedanken, daß der maler erst durch den dichter zu seinen werken angeregt worden ist. Allerdings lassen sogar die namen einiger persönlichkeiten einen zusammenhang vermuten, so Barnwell und Trueman bei Lillo einerseits, und Rakewell und Goodchild bei Hogarth anderseits.

Zunächst beschäftigt sich nun Kunze s. 6f. mit Lillos *The London Merchant or George Barnwell.* Wie in diesem stücke Lillos den zuschauern die schimpflichen und entehrenden folgen des leichtsinnes als warnendes beispiel

hingestellt werden, so sucht auch der maler Hogarth in mehreren seiner bilderreihen die folgen des leichtsinnigen lebens darzutun, so in den beiden cyklen *The Rake's Progress* und *The Effects of Industry and Idleness* (vgl. s. 7 u. 8). S. 9 f. beschäftigt sich Kunze dann mit Lillos drama *The Fatal Curiosity*, das als sein bestes dramatisches werk angesehen wird. Lillos hauptverdienst bleibt die einführung des bürgerlichen trauerspiels. Er hat auch zwei nachahmer gefunden in Edward Moore in seinem drama *The Gamester* (1753), das auf die *Yorkshire Tragedy* zurückgeht, und Cumberland mit seinen dramen *The Brothers*, *The West Indian* und *The Jew*. Der für diese von Lillo begründete trauerspielgattung gewählte name ist nicht in England, sondern in Frankreich und Deutschland entstanden. In Frankreich heißt sie »Tragédie bourgeoise« oder »domestique«, in Deutschland »bürgerliches trauerspiel«. In Frankreich fand das bürgerliche trauerspiel eingang durch Diderot und Voltaire, am meisten boden aber gewann es in Deutschland durch übersetzungen, umarbeitungen und nachahmungen der englischen bürgerlichen schauspiele. S. 11 f. bespricht Kunze diese erscheinungen der deutschen literatur, so Lessings *Miss Sara Sampson* (1755), *Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti*, die vollendete bürgerliche tragödie, *Nathan der Weise* und deren nachahmungen wie *Lucie Woodvil* von Johann Gabriel Pfeil, *der Renegat* von Karl Theodor Breithaupt, *Miss Fanny* von J. G. Brandes, *der Freigeist* von Joachim Wilhelm von Brawe. Andere stücke dieser art sind Weißes *Amelia*, Christian Lieberkühns *Die Lissabonner*, O. N. Baumgartens *Drontheim*, H. Ph. Sturz' *Julie*.

S. 15 f. weist dann Kunze nach, welchen weitgehenden einfluß Lillos werke auch auf die führenden geister in unserer literatur gehabt hat. Lillo hat nicht nur das bürgerliche trauerspiel ins leben gerufen, er hat auch auf das entstehen der schicksalstragödie eingewirkt. J. Fath (die schicksalsidee in der deutschen tragödie, Leipzig 1895) unterscheidet zwei richtungen der schicksalstragödie: die bürgerliche, vertreten durch Lillo, Broemel, Moritz, Werner und Tieck; die historische, vertreten durch Tieck, Kind, Schiller, Houwald und Grillparzer. Der englische einfluß zeigt sich überall in der sturm- und drangperiode und in der romantik. Wie weit dieser einfluß sich auch noch auf die literarischen erzeugnisse der neuesten zeit erstreckt, das hat Kunze durch seine studie nachgewiesen.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

Manfred Eimer, *Die persönlichen beziehungen zwischen Byron und den Shelleys.* Eine kritische studie. (Anglistische forschungen, herausgegeben von Johannes Hoops. Heft 32.) Heidelberg, Carl Winter. 1911. XII + 151 ss.

Manfred Eimer, *Byron und der Kosmos.* Ein beitrag zur weltanschauung des dichters und den ansichten seiner zeit. (Anglistische forschungen, herausgegeben von Johannes Hoops. Heft 34.) Heidelberg, Carl Winter. 1912. XII + 233 ss.

Von den beiden arbeiten ist naturgemäß die zweite die wesentlich reifere und ertragreichere. Der versuch, dem dichter bei

seinem suchen und allmählichen finden einer eigenen persönlichen weltanschauung zu folgen, ergab bei J. O. E. Donner (*Lord Byrons weltanschauung*, Acta Societatis Scientiarum Fennicae. Tom. XXII No. 4, 1897) die meinung, alle ansichten des dichters seien in seiner reifen periode aus dem weltschmerz, als »dem grundgefühl seines schaffens«, hervorgegangen. Diese an sich gewiß berechtigte anschauung überzeugt nur infolge der ausschließlichkeit nicht, die sie für sich in anspruch nimmt. Der weltschmerz (»unbewußtes fühlen der schlechtigkeit der weltzustände und des lebens, wobei das pathologische moment des schmerzes überwiegt«, s. 55) und der pessimismus (»dieselbe lebensauffassung, insofern sie philosophisch begründet erscheint«) sind zweifellos wesentliche einschläge der weltanschauung Byrons, aber nicht ihr springender punkt. Mit einer glücklichen witterung für die rechte fährte — was soviel bedeutet als einen verständnisvollen einblick in das innere des dichters — erkennt Eimer als das wesentliche moment von Byrons weltauffassung sein verhältnis zur natur, und dieses scheint ihm durch die naturwissenschaftlichen und naturphilosophischen lehren von Byrons zeit bestimmt. Die beweisführung, daß man jene lehren als grundlage von Byrons weltanschauung, als quelle ihrer vertiefung, als brücke zum unsterblichkeitsglauben, »als bestätigung desselben im sinne einer analogie zum materiellen aufzufassen hat« (s. 171), bildet die eigentliche aufgabe, die sich der verfasser stellt. Dabei geht es, wie gewöhnlich bei solchen erhärtungen, nicht ohne übertreibung, ohne konstruierte apodiktische behauptungen ab, und der mit aller anstrengung erstrebte nachweis, daß Byron in den naturwissenschaften nicht nur bewandert, sondern gelehrt war, bleibt nichtsdestoweniger dahingestellt. Ein aus *Letters and Journals*, I 173, zitierter beleg (»Ich habe von philosophie, astronomie und metaphysik mehr gelesen, als ich verstehen konnte [1808]«) scheint eher das gegenteil von dem zu beweisen, was Eimer damit bekräftigen will. Er spricht einmal von dem »wege, den Byron sich ergrübelt« (s. 176). Der an sich belanglose satz hat für das buch eine art charakteristischer bedeutung. Die damit verbundene vorstellung eines systematischen mühsamen forschens nach erkenntnis, das nach studierlampe und buchgelehrsamkeit riecht, hätte Byron als eine zumutung abgelehnt, die ihm zu nahe trete. Auf der wahren spur des Herrn ist Eimer dann, wenn ihn sein vorsatz, Byrons konkrete erkenntnis zu beleuchten, nicht hindert zuzugeben, daß seine dichterphantasie ihre macht am

phänomenalsten da zeige, »wo er schildert, was nicht auszudenken ist« (s. 113).

Bis zu einem gewissen grade sind die gedanken jedes dichters empfindung, intuition. Die anregungen der außenwelt kommen darum für ihn mehr als stimmungsimpulse in betracht, denn als tatsächliche erfahrung oder belehrung. Nicht darauf fällt der schwerpunkt, ob Byron, Cuvier, Buffon, Herschel als sachverständiger studiert, sondern darauf, daß die naturphilosophie, zu der ihn sein entwicklungsgang von der naturreligion über den deismus, skeptizismus und mystischen pantheismus führte (s. 202, 3), auf dem von der wissenschaft durchpflügten boden moderner naturanschauung wurzelt. Dies nachzuweisen ist das verdienst der vorliegenden arbeit.

Sie ermöglicht an der hand von zitaten aus Byrons reifen werken einen überblick über seine kosmische weltauffassung. Die atome erscheinen als grundstoff und ursitz des lebens, das sie jedoch nicht schaffen, sondern das aus ihnen erzeugt wird. Byron sagt einem persönlichen schöpfer nicht ab. Er erkennt die lehre des atomistischen materialismus nicht an, daß alles durch spontane bewegung und vereinigung der atome entstanden sei. Aber alles leben ist bewegung. Wie die welten aus dem chaos entstanden, werden sie wieder in das Chaos zurückgeschleudert werden. Die erde ist der jüngste stern, dessen anfangs unfeste, von lebenerzeugendem schlamme bedeckte oberfläche die sonnenhitze getrocknet hat. Mit zunehmender reife fühlt Byrons Genius sich im unendlichen raume immer heimischer. Er wagt sich an die schilderung des universums, der sphärenharmonie, des weltunterganges. Byrons skepsis ist das produkt der Vertiefung seiner naturerkenntnis (s. 47, 8). Sie entspringt ernster einkehr in das eigene Ich und die rings umgebende natur und gestaltet sich allmählich zu einer spiritualistischen weltanschauung (s. 61). Seine durchgebildete unsterblichkeitsidee kennzeichnet das verlangen, nicht nur zu glauben, sondern zu beweisen (s. 171). Er möchte seinen unsterblichkeitsglauben durch die naturphilosophie und naturwissenschaft bestätigt sehen. Die naturbetrachtung wird allmählich zum gottesdienst (s. 172). Das große all bringt die seele hervor und wird sie wieder aufnehmen. Im ewigen werden und vergehen beruht das bestehen (s. 159). Die unvergänglichkeit alles seienden, der substanz, ist der ruhepunkt in Byrons religionsphilosophie (s. 190). Byrons endgültige und maßgebende weltanschauung bezeichnet

Eimer als kosmischen deismus auf naturwissenschaftlicher grundlage (s. 85). Dieser ausdruck trifft das richtige und faßt es prägnant zusammen. Er verdient als schlagwort in die Byronbiographie überzugehen.

Eine tabellarische nebeneinanderstellung des verhaltens der romantiker zur natur würde etwa folgendes ergeben:

Blake: naturmystizismus.	Keats: naturvergötterung.
Burns: naturliebe.	Shelley: natursymbolismus.
Coleridge: naturromantik.	Byron: naturkosmologie.
Wordsworth: naturfrömmigkeit.	Scott: naturschilderung.

In *Byron und der kosmos* macht sich wiederholt eine absicht fühlbar, Byron auf kosten Shelleys in den vordergrund zu schieben (s. 189, 192, 215). In *Die persönlichen beziehungen zwischen Byron und Shelley* tritt diese tendenz nicht frei von eifersüchtelnder leidenschaftlichkeit hervor.

Eimers eingehende analyse des verkehrs der beiden familien, seine äußerst minutiöse zusammenstellung und übersichtliche anordnung auch der geringfügigsten zwischenfälle des tages bestätigt, was die biographen im großen und ganzen schon wußten[1]), daß ihre persönliche intimität mehr durch äußere fügungen als durch ein inneres, unabweisbares bedürfnis bestimmt wurde und im besten falle einem geistigen interesse entsprang; daß folglich von einer freundschaft im wahren sinne, von einem sich nahestehen der gemüter kaum die rede sein kann und ein dioskurenverhältnis wie zwischen Goethe und Schiller zwischen Byron und Shelley nicht besteht. Indessen schießt Eimer in dem streben, die traditionelle oft zu romantische färbung ihrer beziehungen auf das richtige maß zurückzuführen, seinerseits in der entgegengesetzten richtung übers ziel, wenn er in ihnen lediglich berechnung und den zwang oder zufall der äußeren umstände erblickt.

Daß Claire Clairmont als trennendes element zwischen den dichtern stand, war ebenfalls lange bekannt. Wenn ich in meiner Shelleybiographie (1898) von Claire als der »gekränkten

---

[1]) Vgl. Dowden II 432: "It is evident that a simpler cordial, and abiding friendship was impossible between two such men" und meinen »*Shelley*« s. 230: »Byron und Shelley waren zu verschiedene naturen, um sich einander in wirklicher freundschaft anzuschließen. Die anziehungskraft, die sie aufeinander ausübten, ging nicht vom herzen, sondern vom verstande aus. Ihre geister waren aufeinander angewiesen.«

und verlassenen« und von »gewissensmahnungen« Byrons sprach [1]), so entsprang das keiner den objektiven sachverhalt in ein schiefes licht rückenden sentimentalen parteinahme für Claire, sondern einem dem damaligen mangel an biographischem material zur last fallenden ungenügenden einblick in die tatsächlichen verhältnisse. Claire Clairmonts briefe, die ihre beziehungen zu Byron in wesentlich verändertem lichte erscheinen lassen und für ihn vielfach entlastend sind, wurden erst 1904 veröffentlicht, die *Astarte* des Earl of Lovelace erst 1905 [2]). Dieses werk aber dürfte, obzwar es eine ganz andere phase im leben des dichters behandelt, überhaupt bei keiner arbeit über Byron mehr außer acht gelassen werden. Von einem fast feindseligen standpunkt ausgehend, nichts weniger als durch verliebte bewunderung oder heroenkult hingerissen, entfaltet der verfasser Byrons persönlichkeit in so dämonischer größe, so erschütternder tragik, daß das bildnis des biographen, in dessen adern das blut des dichters rollt, von allen bisher entworfenen am meisten den eindruck der lebensechtheit macht. Eine fast übermenschliche kraft des empfindens, des erlebens, des ertragens gibt ihm das gepräge. Neben dieser titanenindividualität, die sich gegen menschen und schicksale mit jener rücksichtslosigkeit durchsetzt, die für unser auge überall zu tage tritt, wo wir normalmaße an übernormale erscheinungen legen, neben dieser elementaren großzügigkeit nimmt sich Eimers trotz allen eifers doch nicht überzeugende rettung von Byrons gutmütigem und aufopferndem verhalten im verkehr mit anderen aus wie das bemühen, an einem allen einflüssen der atmosphäre ausgesetzten kolossalbildnis ein staub- oder rostfleckchen wegzuwischen.

"*Byron's character was a labyrinth of irreconcilables*", sagt Lovelace (s. XI). Der biograph, der ihn nur aus einem gesichtswinkel zu beurteilen vermag, ist ihm nicht gewachsen. Dem Byronkundigen steht seine persönlichkeit trotz ihrer krassen wider-

---

[1]) *Shelley* 568: Einem vertraulichen verkehr beider dichter stand von vornherein Claire im wege. Byrons widerwille gegen sie war stärker als seine neigung für Shelley, und die empfindung, daß Shelley die partei der gekränkten und verlassenen nehme, verdroß ihn um so mehr, als sie sich mit einer leisen mahnung seines gewissens verbinden mochte, die er durch ein zynisches grinsen über Shelleys liebe zu Claire zu beschwichtigen suchte.

[2]) *Astarte. A Fragment of Truth concerning George Gordon Byron, sixth Lord Byron.* Recorded by his Grandson Ralph Milbanke Earl of Lovelace. Chiswick Press. 1905.

sprüche so festgesichert auf der menschheit gipfel, daß man die notwendigkeit nicht einsieht, als vorkämpfer Byrons einen in seiner wesensart nicht minder großen um ihretwillen zu verkleinern. Berechnung, unreinigkeit (s. 65), verbitterung (s. 66), eifersucht (s. 67), kühle beobachtung (s. 69) nennt Eimer die motive von Shelleys handeln. Er wirft ihm unredlichkeit (s. 100), mangel an duldung und nachsicht (s. 105) und furchtsamkeit vor (s. 105, 106). Übertreibungen, um nicht zu sagen entstellungen (s. 93, 106, 118, 136, 142, 146), bringen einen gehässigen, polemischen ton hervor, der sich in das ruhige gleichmaß wissenschaftlicher unparteilichkeit nicht fügt.

Das unternehmen, in Shelley den streberischen verfolger egoistischer zwecke zu enthüllen und ihn als nervösen, ängstlichen ästheten hinzustellen (s. 75) ist nicht geglückt. »Eine höchst glänzende phantasie und ein völliger mangel an weltklugheit,« so lautet die in ihrer kürze treffende (von Eimer s. 134 zitierte) charakteristik Shelleys durch Byron. Sie hätte Eimer als wegweiser dienen können. Wenige menschen haben in dem grade die fehler ihrer tugenden gehabt wie Shelley. Ein übermaß von exaltation und spontaneität, die schrankenlose hingabe an den impuls des augenblicks und in ihrer folge ein oft unvermittelter stimmungsumschlag von einem extrem ins andere, die unfähigkeit mit den realen möglichkeiten zu rechnen und sich mit ihnen zu bescheiden — dies waren die schattenseiten jenes bis zum fanatismus gläubigen idealismus, der sich über alle schranken der wirklichkeit hinwegzuschwingen vermeinte.

Für die ziemlich zahlreichen anmerkungen zu meiner Shelleybiographie wäre ich dem verfasser gern dankbar geworden, denn nach 14 jahren würde ich selbst nun wohl manches anders machen. Doch möchte ich auf seine berichtigungen hier nicht näher eingehen, sondern zu ihrer charakteristik nur etwa zwei oder drei herausheben:

S. 50. *Richter (543) vermutet, sicherlich irrtümlich, Byron habe Shelley noch einmal sehen wollen. — — — Vergl. Moore* (390): "*earnestly requesting to see him.*"

Wenn man jemanden dringend auffordert, einen zu besuchen, so dürfte die annahme, daß man ihn aus was immer für einem grunde sehen will, doch nicht sicherlich irrtümlich sein.

S. 53. *Richter (547) ist hier ungenau: »Für Allegra wußte er selbst keinen besseren aufenthalt vorzuschlagen.«*

Vergl. Shelleys brief an Mary (Dowden II 434): "*But how can I do this (hold him to the determination of taking her with him), if I have nothing in Tuscany to propose better than Bagna Cavallo?*"

S. 94. *Noch am 9. Febr. 1822 berichtet Mrs. Shelley, ihr mann sei nach Spezzia gereist, um dort häuser für ihre kolonie zu mieten. Dahin ist Richter (601) zu berichtigen.*

Die zu berichtigende stelle s. 601 lautet: »Im spätsommer 1821 und im februar 1822 hatte Shelley ausflüge an die bucht von Spezzia gemacht, die ihn derartig entzückte, daß er beschloß, den nächsten sommer dort zuzubringen.« Vergl. zu dem datum der ersten reise Marys tagebuch: 8. Sept. 1821, *Journey to Spezzia* (Dowden II 441). Usw.

Wien. Helene Richter.

Select Poems of Robert Browning. Edited with Introduction and Notes by Richard Burton. (The Belles-Lettres Series, Section VI: Nineteenth Century Poets. General Editor Richard Burton.) Boston and London, D. C. Heath & Co., 1906. XL und 332 ss.

Robert Browning: A Selection of Poems (1835—1864). Edited by W. T. Young. (Pitt Press Series.) Cambridge, at the University Press 1911. L und 271 ss.

Diese beiden blütenlesen aus Brownings dichtungen ergänzen sich in mancher hinsicht. Burton bietet in 68 nummern viele der kleineren gedichte Brownings, während Young in seine 35 nummern zählende sammlung eine größere anzahl der umfangreichen dramatischen monologe aufgenommen hat. Gemeinsam sind ihnen 26 gedichte.

Beide herausgeber stehen ihrem dichter nicht in blinder verehrung gegenüber. Namentlich bei dem amerikanischen sammler ist der kritische unterton deutlich vernehmbar, wie zb. in dem für den hin und wieder ratlosen ausländer einigermaßen tröstlichen zugeständnis: *Br. takes inadmissible liberties with English speech* (p. XXXVI), und in seiner bemerkung über B.s *metrical pyrotechnics* (p. XXXVII). Leider kann diesem unparteiischen kritiker der vorwurf nicht ganz erspart bleiben, daß er es in seiner lesenswerten einleitung und in seinen recht knappen, nur von dem inhalt der dichtungen im allgemeinen handelnden anmerkungen manchmal an der nötigen sorgfalt fehlen ließ. Der einzige sohn des dichters heißt nicht Oscar (p. XIV), sondern Robert Wiede-

mann Barrett Browning; die vier bände von "The Ring and the Book" erschienen nicht alle 1868 (p. XV), sondern in der zeit vom November 1868 bis Februar 1869; die Asolando-gedichte wurden nicht nach dem tode des dichters, sondern an seinem todestage ausgegeben (p. XV), der sterbende dichter erhielt noch kunde von dem starken absatz seiner letzten publikation; *Madhouse Cells* war der ursprüngliche titel der p. 318 erwähnten gedichte, nicht *Deadhouse Cells*; eine stadt La Saisiaz gibt es in der Schweiz nicht (p. 325), das gedicht trägt den namen der von dem dichter bewohnten villa in der nähe von Genf.

Youngs anmerkungen sind reichhaltiger; er ist wiederholt auch auf konstruktionsschwierigkeiten eingegangen. In seinen quellennotizen finden wir mehrmals (pp. 214, 222 f., 224, 233) Nathaniel Wanleys "Wonders of the Little World" als eine der fundgruben des dichters zitiert. So viel ich weiß, war W. Hall Griffin der erste, der darauf hinwies, daß sich dieses werk, *that fascinating storehouse of fact and fancy*, in der bibliothek des vaters des dichters befand und von vater und sohn häufig konsultiert wurde [1]).

Im allgemeinen bin ich kein freund von blütenlesen, aber ich gebe zu, daß sie bei der massenhaften und ungleichen produktion Brownings nützlich und geeignet sind, dem dichter neue freunde zu gewinnen.

Straßburg, im März 1912. E. Koeppel.

Cowboy Songs and other Frontier Ballads. Collected by John A. Lomax, Professor of English in the University of Texas, Sheldon Fellow for the investigation of American ballads, Harvard University. With an Introduction by Barrett Wendell. New York, Sturgis and Walton Company, 1910. XXVI und 326 ss. 17 notenbeispiele; 112 stücke. Preis 1,50 $.

Aus dem mittleren und fernen westen der Vereinigten Staaten kommt allen freunden der volksdichtung eine erfreuliche gabe: *Cowboy Songs and other Frontier Ballads!* Was der europäer gewöhnlich nur aus indianergeschichten kennt, wo der autoren kühne phantasie es oft mit der historischen treue nicht allzu genau nimmt,

---

[1]) Cf. The Life of Robert Browning with notices of his writings, his family, and his friends by W. Hall Griffin, completed and edited by H. Ch. Minchin; London, Methuen & Co. s. a. (first published in 1910); p. 20 ff.

was reisebeschreibungen und wissenschaftliche werke nur als hors-d'œuvre bringen, wird hier mit einer ursprünglichkeit vor augen gestellt, die unmittelbar zündet. Jahrelang ist prof. Lomax, der unermüdliche sammler, mit den cowboys von rancho zu rancho gezogen, hat ihr leben mitgelebt, ihre freuden und leiden geteilt, ihre psyche, ihre lieder belauscht.

Eine kurze "Collector's Note", die auch zu betrachtungen über manche balladentheorie anregt, vermittelt dem leser das verständnis für das eigenartige leben der cowboys, wie es sich in den 70 er und 80 er jahren des 19. Jahrhunderts abspielte; die letzten jahre freilich haben auch hier so manchen umschwung gebracht. Damals hausten die cowboys monatelang zusammen im einsamen rancho, abgeschlossen von aller menschlichen gesellschaft, einer dem andern gleichgestellt, den "boss" (oberaufseher) höchstens ausgenommen. Aus dieser primitiven gemeinde entwickelten sich die vorliegenden gesänge, gesungen und oft auch gedichtet von den einzelnen, um sich selbst und den gefährten die zeit zu vertreiben. Und wenn sie dann im frühling von Texas nach Kansas zogen mit der herde ("going up the hail"), war es mit dem singen noch nicht zu ende. Jetzt hatte der gesang, wie s. XIX ausgeführt wird, entschieden praktische zwecke: »die scharfen, rhythmischen rufe, die oft einer versform angepaßt wurden, dienten zur anfeuerung bissiger tiere, und während der langen nächte improvisierten die wächter, wenn sie die runde machten, gleichsam schlaflieder für die herde . . . . Manche der besten dieser sog. "dogie songs" wurden vermutlich geschaffen, um die "stampedes" [vom span. *estampida*, 'die wilde flucht der tiere'] zu verhindern — solche lieder kommen aus dem innersten herzen des cowboys und reden vertraulich zu seiner herde in der stille der nacht«:

> What keeps the herd from running,
> Stampeding far and wide?
> The cowboy's long, low whistle,
> And singing by their side.

Um nur einige der angeschlagenen themen aufzuführen: da sind die schicksale von Jessie James, einem räuberhauptmann à la Schinderhannes aus den 80 er jahren, der, mit einem romantischen nimbus versehen, Robin Hoods stelle versieht; oder sie erzählen von ihren kämpfen mit Indianern und den "greasers" [= spitzname für die Mexikaner], von ihren weiten steppen, bald lustig, bald traurig, wie es der augenblick mit sich bringt. Liebesballaden

gibt's natürlich auch in beträchtlicher anzahl: das "gal" [= *girl*], das der cowboy in der stadt gelassen, und nach dem er sich sehnt, das ihm aber die treue gebrochen, spielt eine große rolle. Im allgemeinen aber liegt diesen rüden charakteren das rein sentimentale nicht so ganz; gerne wird es verdrängt von der selbstironie, dem satirischen, dem wirklich derben. Ein zug erscheint besonders bemerkenswert. Unähnlich dem germanischen helden, dem der »strohtod« ein grauen war, spricht der cowboy mit seinem praktischen sinn gar oft den wunsch aus, sich später in der stadt seßhaft zu machen und eine familie und ein heim zu gründen. In der tat, manch einer der reichsten und ehrenwertesten bürger in den städten der grenzstaaten war cowboy in seiner jugend.

Wie der verfasser selbst bescheiden erklärt, hat das buch keine streng wissenschaftlichen prätentionen; es soll populär sein und werden. Später, wenn dann in weiteren kreisen interesse und verständnis wachgerufen ist, soll ihm ein großes werk folgen, das sämtliche volkslieder aller amerikanischen typen: der neger, der holzer, der gebirgler, der seeleute, der soldaten, enthalten soll, mit vollem variantenapparat, allen melodien und erklärenden noten.

Wir hoffen zuversichtlich, daß dieses versprechen in absehbarer zeit eingelöst werden kann, und gedulden uns bis dahin mit dem so verheißungsvollen anfang.

Columbia University, New York.

Walther Fischer.

NEUERE ERZÄHLUNGSLITERATUR.

Rhoda Broughton, *Between Two Stools*. Leipzig 1912; Tauchnitz Edition, vol. 4315. 287 ss. kl. 8°.

"An absorbing marital drama" ist die beste bezeichnung des neuesten romans der hervorragenden schriftstellerin, von deren werken die Tauchnitz Edition dem deutschen publikum schon 28 bände zugänglich gemacht hat, wie zb. *Cometh up as a Flower, Doctor Cupid, The Devil and the Deep Sea* ua.

Wir verfolgen von anfang bis zum schluß das schicksal von Mrs. Elizabeth Delany und William Doughty. Sie ist die frau von Jack Delany, seit 10 jahren ein krüppel. Bei einem brande hat er zwei menschenleben gerettet, aber dabei seine gesundheit

für immer verloren. Er hat sich das rückgrat schwer verletzt und ist fast ganz gelähmt. Die täglichen schmerzen haben den alten, der einst fröhlichen, heiteren sinnes war, zu einem schwer zu behandelnden nörgler gemacht, eine plage für seine beiden kinder Jim und Iris, eine qual für seine vortreffliche frau, die ihr schicksal mit engelsgeduld trägt. Ihr trost im leid ist William Doughty, ihr nachbar, ein junggeselle, der beste freund ihres kranken mannes. Die harmonie der seelen führt beide zusammen; 10 jahre lang muß Mrs. Delany ein falsches spiel spielen (between two stools), 10 jahre lang wartet William Doughty vergebens auf den tod des freundes und die befreiung der geliebten frau. Mrs. Delany, voller angst und reue, macht dem doppelspiel ein ende und verbannt den geliebten aus ihrer nähe. Nach langem widerstreben verlobt sich Doughty mit Miß Arethusa Browne, um am tage darauf den tod Delanys zu erfahren. Durch zufall erfährt Miß Browne von dem jahrelangen verhältnis Doughtys und Elizabeth Delanys und verzichtet auf die erfüllung seines versprechens. Wie sich das fernere lebensgeschick der drei hauptpersonen gestaltet, erfahren wir nicht. Unseres mitgefühls sind sie alle drei sicher, so hochherzigen, ehrenwerten charakters sind sie. Aber auch die übrigen in dem roman auftretenden personen erregen unsere teilnahme, oft sogar unsere heiterkeit, so der verliebte hauslehrer Tommy Knot, die frühreife, vorlaute Iris Delany, die redselige vikarin Mrs. Briggs und ihre lärmenden sprößlinge, vor allem aber Mr. Brownes zweite frau, das »mütterlein«, wie sie auf ihren wunsch genannt wird.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

H. Rider Haggard, *Marie.* Leipzig, Tauchnitz edition 4317. 350 ss.

Der bekannte verfasser von *King Solomon's Mines, She, Queen Sheba's Ring* ua., Sir Henry Rider Haggard, der sich mit stolz einen schüler von Robert Louis Stevenson nennt, führt uns hier nach Südafrika, aber nicht in die zeit der annexion des Transvaal, des Zulu-krieges, der besitznahme von Rhodesia oder der beiden Boerenkriege, die alle schon den rahmen für mehr oder weniger interessante romane abgegeben haben, sondern in das jahr 1836, in die zeit des großen Boeren-Treks aus der kapkolonie nach norden. Die leiden der 'trek-Boers', die in das 'fever veld'

wanderten, um dort in der nähe der Delagoa Bay elendiglich umzukommen, werden anschaulich geschildert, besonders die Triechards und seiner gefährten. Historisch treu ist auch die ermordung des Boerengenerals Retief und seiner begleiter durch den Zulukönig Dingaan dargestellt.

Im mittelpunkt der spannenden erzählung stehen Marie Marais und Allan Quatermain. Marie Marais ist die tochter von Henri Marais, eines Boerenfarmers von Maraisfontein, der die Engländer bis aufs blut haßt, Allan Quatermain ist der sohn eines englischen geistlichen auf einer station im Cradock-distrikt der kapkolonie, fünfzehn meilen von Maraisfontein. Schon in jugendlichem alter rettet Allan durch seine persönliche tapferkeit im kampfe gegen die Kaffern unter Quabie seiner schulgefährtin und spielgenossin Marie Marais das leben, die er nach überwindung vieler schwierigkeiten zur gattin gewinnt. Noch zweimal wird er ihr lebensretter, schließlich opfert sich das treue weib, um das leben des geliebten mannes zu retten.

Neben diesen helden des romans sind auch andere personen höchst lebenswahr dargestellt, so der Franzose Leblanc, der Boerengeneral Retief, Henri Marais, der verräter Hernan Pereira und Hans, der Hottentotte.

Der vorliegende ist der 57. band von H. Rider Haggard's in der Tauchnitz edition abgedruckten werken, des interesses der leser ist er so sicher wie der beste der vorangehenden.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

Lucas Malet (Mrs. Mary St. Leger Harrison), *Adrian Savage.* 2 vols. Tauchnitz edition, vol. 4311 u. 4312. Leipzig 1912.

Ein neuer roman aus der feder der verfasserin von *Colonel Enderby's Wife*, *The History of Sir Richard Calmady*, *The Far Horizon* und *The Score* ist um so freudiger zu begrüßen, als Mrs. St. Leger Harrisons phantasie und dramatische darstellungskraft stets ungeschwächt erscheinen. Alles ist eigene erfindung, die natürlich auf scharfsinniger beobachtung der menschen beruht. Die verfasserin, die tochter von Charles Kingsley, erfüllt die erste forderung, die man an einen roman als ein kunstwerk stellen muß, er muß unpersönlich, weder autobiographisch noch biographisch sein; der historische bildet natürlich eine ausnahme. Die namen der charaktere sind, wie die verfasserin noch

eigens hervorhebt, alle fingiert. Der englische schauplatz Stourmouth und seine umgebung sind ihr natürlich wohl bekannt, von dem sozialen leben in diesem abgelegenen badeort hat sie aber durchaus keine kenntnis. Wenn die verfasserin wiederholt von der Gioconda in dem *Salon carré* des Louvre spricht und in der vorrede — sie datiert vom 28. August 1911 — auf deren raub anspielt und die fromme hoffnung hegt, daß das kunstwerk wieder gefunden sein möge, wenn die ersten exemplare ihres romans in die hände des publikums gelangen, so ist diese hoffnung ja leider nicht in erfüllung gegangen.

Der held der erzählung Adrian Savage, ein in Paris geborener und erzogener, reicher junger mann von englischer abstammung, ist eine höchst sympathische erscheinung. Auch seine lang umworbene, endlich errungene geliebte Madame St. Leger, die neunundzwanzigjährige witwe von Horace St. Leger, erregt unser interesse von anfang bis zu ende. Aber auch die übrigen personen, die alle zur belebung der erzählung dienen, sind äußerst lebenswahr geschildert, so der verrückte maler René Dax, die beiden geschwister Joanna und Margaret Smyrthwaite, Montagu Smyrthwaites grundverschiedene töchter, von denen die erstere aus gram über nicht erwiderte liebe selbstmord begeht, die zweite den schurkischen advokaten Joseph Challoner heiratet, so Miß Anastasia Beauchamp, Colonel Rentoul Haig, Mrs. Gwynnie Spencer, Miß Isherwood und der taugenichts William Smyrthwaite, der urheber alles unheils in der familie.

Man kann W. L. Courtneys urteil in the *Daily Telegraph* wohl unterschreiben: "Lucas Malet has studied much and seen much, she understands the world in which she lives, she is able to give us pictures of men and women interesting in themselves and full of the life-blood of humanity, and she has composed a fine piece of work, which . . . is likely to endure."

Der *Truth* faßt sein urteil kurz in die worte zusammen: "Those who admired *Sir Richard Calmady* will find *Adrian Savage* a work of equal power, but of deeper fascination."

Eine bemerkung, die so recht die auffassung kennzeichnet, die gebildete Engländer von dem verhältnis ihres volkes zu Deutschland haben, scheint mir wichtig genug, um die fachgenossen darauf aufmerksam zu machen. Sie findet sich vol. I, p. 214/215: "He (sc. Joseph Challoner) aspired, he in fact languished, to entertain Royalty. But undercliff drives were no

use in that connection, only justifying a little patriotic beating of drums to the tune of coast defence, and incidental *trotting-out of the hard-worked German invasion bogey* (Popanz, schreckgespenst). The first came too near party politics, the second too near family relationships, to be acceptable to the Highest in the Land."

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

W. B. Maxwell, *The Rest Cure.* Leipzig, Tauchnitz edition. 4310. 398 ss.

Der verfasser von *The Ragged Messenger, The Guarded Flame* und *Mrs. Thompson* bietet uns hier einen neuen roman, der in der Londoner gesellschaft spielt, aber nicht einmal sozial, sondern einfach biographisch genannt werden muß. Es handelt sich nur um den streber — im besten sinne des wortes — John Barnard und seine frau Edith, die tochter von Lord Rathkeale, einem armen irischen edelmann. Alle übrigen personen lassen den leser gleichgültig, sie sind trivial gehalten, ihr auftreten hemmt den fortschritt der erzählung. Auch die szenerie — London und Oberitalien — ist im ersten teil durchaus nüchtern geschildert, nichts anziehendes, keine spur von romantik verschönt die hochzeitsreise des jungen ehepaares durch das gebiet der oberitalienischen seen. Auch held und heldin lassen uns bis über die hälfte des romans ziemlich kalt. Dann beginnt allmählich das interesse wach zu werden, und im letzten teil — mit ausnahme der langatmigen philosophischen gespräche zwischen Barnard und seinem arzt — herrscht wieder die alte dramatische kraft, die wir aus den früheren werken Maxwells kennen und dort bewundert haben. Die reue und verzweiflung der in schwacher stunde gefallenen frau am sterbebett des stets geliebten ehemannes sind ergreifend dargestellt, ebenso wie die güte und ergebene resignation Barnards, der nach monatelanger "rest cure" zu der langen ruhe kommt, aus der es kein erwachen gibt.

Auch die sinnlichkeit, wenn auch in erlaubtem grade, kommt doch zu ihrem recht, so in der nächtlichen droschkenfahrt Barnards mit Miß Flo(ra) Kirby, in seinem intimen verkehr mit seiner ergebenen und klugen stenographin Grace Fielding und in dem geständnis seiner frau.

Alles in allem ist der neue roman wohl lesenswert, sprache und stil sind wie in den voraufgehenden romanen glänzend.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

Baroness Orczy, *Fire in Stubble.* 2 vols. Leipzig 1912. Tauchnitz edition, vol. 4321 u. 4322.

Die verfasserin von *Petticoat Government, The Scarlet Pimpernel* und anderen romanen — in der Tauchnitz edition sind jetzt im ganzen 5 erschienen; davon der vorliegende in 2 bänden — verlegt die spannende handlung in das jahr 1678. Der ort der handlung ist teils England, wo Charles Stuarts volkstümlichkeit bereits im schwingen begriffen ist, teils Frankreich, wo der sonnenkönig unumschränkt herrscht und Mme de Montespan, durch die gunst des königs gehoben, auf hof und gesellschaft ihren mächtigen einfluß ausübt. Im mittelpunkt stehen die beiden vettern Rupert und Michael Kestyon, die beide ansprüche auf den titel und den unermeßlichen reichtum des mit allen seinen erben auf einer seereise verunglückten Lord of Stowmaries erheben. Rupert, der glückliche erbe, dessen vater und mutter in Amerika im elend gestorben sind, ist in frühester kindheit mit Rose Marie, der damals noch nicht zweijährigen tochter des reichen pariser schneidermeisters Armand Legros, nach katholischem ritus vermählt. Anfänglich unterstützt der pariser noch die frau Kestyon, eine entfernte verwandte seiner frau, und deren sohn, dann hören die beziehungen vollständig auf. Nach 18 jahren wird Rupert Kestyon Lord of Stowmaries, und der pariser schneidermeister verlangt jetzt die anerkennung der ehe. Inzwischen ist der Lord of Stowmaries in die netze der ränkesüchtigen Mrs. Peyton gefallen, die er heiraten will. Er veranlaßt nun seinen fast verkommenen vetter Michael, für 120000 pfund nach Paris zu gehen und die schneiderstochter statt seiner heimzuführen. Die familie Legros, die den echten Lord of Stowmaries nicht kennt, geht in die falle. Rose Marie und Michael werden noch einmal getraut, und Rupert Kestyon, jetzt Lord of Stowmaries, erhält vom papst dispens für eine neue heirat. Die verwicklungen, die nun entstehen, als der betrug entdeckt wird, sind äußerst spannend dargestellt. Am schlusse wird Michael Kestyon Lord of Stowmaries und führt Rose Marie heim, die er vom ersten augenblick ihres zusammentreffens geliebt hat.

Die verfasserin weiß aber nicht bloß höchst anziehend zu erzählen, sie schildert auch die zeitverhältnisse durchaus wahrheitsgetreu, so die bestechlichkeit der englischen richter, den blinden haß ganz Englands gegen die papisten, vor allem aber die verderbtheit der englischen und französischen hofkreise.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

J. C. Snaith, *The Principal Girl.* Leipzig 1912. Tauchnitz edition, vol. 4316.

"Full of humour, bubbling over with high spirits, it keeps the reader's pulse alert and his eyes dancing" sagt der *Daily Telegraph* als zusammenfassendes urteil über den neuesten roman des verfassers von *Mrs. Fitz.*

Dieses urteil wird noch bestätigt durch die worte eines andern kritikers: "Mr. Snaith is one of the few living English humourists. The many readers who have already been delighted by 'Mrs. Fitz' will welcome this new banquet of humour, which is equally honest, spontaneous, and wholesome. In 'The Principal Girl' we hob-nob alternately with the Stage and the Aristocracy, but whereever the author takes us we find ourselves refreshingly amused."

Das motiv ist durchaus nicht neu. Der älteste sohn des jüngsten Peers Lord Shelmerdine of Potterhanworth heiratet gegen den willen seiner eltern eine 'chorus-girl', Miß Mary Caspar, 'the Principal Girl' vom Drury Lane. Er hat sie in der rolle der 'Cinderella' in der pantomime gleichen namens kennen gelernt; ihr spiel und gesang begeistern den reichen, jungen nichtstuer so sehr, daß er trotz seiner angeborenen und anerzogenen unfähigkeit und indolenz den mut hat, auf Adela, Lord Warlocks tochter, zu verzichten und seinen willen durchzusetzen. Mary Caspar, die gefeierte schönheit, die einer alten angesehenen schauspielerfamilie entstammt, zeigt als Mrs. Shelmerdine so viel klugheit und takt, daß es ihr allmählich gelingt, die ganze adlige familie ihres mannes mit der Mesalliance auszusöhnen. Snaiths köstlicher humor zeigt sich vor allem in der art, wie er umständlich beschreibt, wie die kluge junge frau es fertig bringt, ihrem Philipp, einer reinen null in politik und allen andern dingen außer im fußballspiel, einen sitz im parlament zu verschaffen. Ihr herrlicher gesang und ihres mannes meisterschaft in diesem edlen spiel genügen den provinzlern, um Mr. Shelmerdine jun. fast einstimmig zu wählen.

Daß er nun im parlament auf der seite der opposition sitzen wird, während sein vater mit der regierung durch dick und dünn geht, ist der aussöhnung nicht gerade förderlich. Aber die nach einem jahr geborenen zwillingsenkel, Walter Augustus und Philip Archibald, die von ihrer reizenden mutter selbst im kinderwagen geschoben werden, versöhnen endlich auch den ergrimmten großvater.

Köstlich ist die beschreibung Londoner und kleinstädtischen lebens, noch köstlicher die humorvolle satire auf die in vorurteilen aller art befangene aristokratische gesellschaft der hauptstadt.

Snaith hat durch seinen neuesten roman seine meisterschaft bewiesen, er ist selbst *an absolute nailer,* wie er die heldin so oft nennt.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

POETIK UND KRITIK.

W. D. Moriarty, A. M. Ph. D., *The Function of Suspense in the Catharsis.* Ann Arbor, Michigan, G. Wahr, 1911. 61 p.

Mr. M. does not offer a fresh discussion of Aristotle's well-known passage on the 'Catharsis', nor is that problem in any way his point of departure. He restricts himself 'to a much neglected field of critical inquiry and to the vantage point afforded by the study of suspense for attacking critical problems which might otherwise have to be treated either in a narrowly dogmatic or in a loosely generalizing fashion'. He first deals with the *Function of suspence in general* which can be observed even in animals; he discovers five fundamental characteristics of suspense which may be applied in analysing the interest of the audience in a theatre: 'Physical tension, alertness, alternation' (e. g. between the desire for combat and the necessity of waiting for the starting signal), 'the accumulation of reserve energy, and, in proportion, as the suspense is effective, the unification of all the powers of the organism'. Mr. M. then defines suspense as 'the unification of the different phases of the psychos' (that is to say: of the psychic complex as a whole) 'which takes place under the aspect of the sensuous emotions when the spectator comes under the influence of art'. And he tries to show, in a manner more evolutionary and speculative than psychological, that such 'psychocrasis' is possible. 'Its possibility is assured us by the fact that

intellect and emotions and will have all evolved from a common basis' and will be united again 'when the stress on the circumstances forces all the phases of the organism into a unification to meet a threatening problem'.

In tragedy also, there arises within us from the very beginning a feeling of something impending which compels us to search with all the powers of our being for a solution of the questions and of the conflicts which appear by and by. Mr. M. by analysing the tragic action of *Macbeth* shows 'how by beginning at the emotional side and gradually increasing the suspense, the great tragedy summons into the psychocrasis more and more of both intellect and will. Thus art lays claim to all the faculties of the mind of man 'and so gains for the impress of the universal in the tragic drama a validity to which mere experience can never attain'. This approaching of the spectator to the universal is what Mr. M. calls 'Purification' or 'Catharsis'; this is obviously no adequate interpretation of the concerned paragraph in the 'Poetics' of Aristotle, and perhaps he would better have chosen another term. Moreover, it would have been an advantage if Mr. M. had referred to his great German predecessors; Wilhelm von Humboldt, who traces the development of Man from Individualism through Universalism to Totalism, would have given him valuable suggestions. But we must not forget that his main purpose is to settle the part of Suspense in what he calls 'the Catharsis of the Drama'. He pursues its function through the chief steps of the tragedy and states his results in this manner: 'In the *entanglement* Suspense forces the emotions and intellect and will into so perfect a psychocrasis that those elements wich can not enter such a union are purged away. In the *disentanglement*, whatever is merely individual even in this psychocrasis is purged away as the problem becomes more and more universal in its nature, and in the *dénouement* the spectator, purged for the time being of all that is merely individualistic, becomes for the moment universal man in the pressure of the Universal which the tragedy reveals'.

The term 'Catharsis', as Mr. M. explains in the third part, may be applied to other arts also, but it is really systemic only in tragedy. Here the spectator, from the beginning, cannot hope for security; all his energy is summoned to meet the tragic problem, and most of the vital elements of his psychos are drawn into the unification in the most complete fashion. And from the

beginning to the end it is Suspense that makes it 'possible for the psychocrasis as a complete passive and perfect whole to receive the direct impress of the universal which the tragedy reveals'. — It is obvious that Mr. M.'s conception of tragedy and consequently of what he calls 'Catharsis' does not fit every kind of drama; for instance the German naturalistic drama does not, for the most part, attempt a revelation of any 'Universal' at all. The book, however somewhat prolix, is to be welcomed as a valuable contribution to the explanation of an 'Idealistic Theory of Tragedy'.

Liverpool. Robert Petsch.

KULTURGESCHICHTE.

Uerkvitz, *Mitteilungen aus anglonormannischen briefsammlungen als beiträge zur kulturgeschichte der anglonormannen.* Beilage zum jahresbericht des realgymnasiums zu Nauen. Ostern 1911. 39 ss. Kl. 8°.

Die fünf anglonormannischen briefsammlungen, aus denen die hier abgedruckten mitteilungen entnommen sind, finden sich:

1. auf blatt 140 r°—148 r° der hs. No. Ee. 4, 20 in der Cambridger universitätsbibliothek (= C.).

2. auf blatt 10—19 v° und blatt 28 r°—30 r° des Harleian MS. no. 4971 im Britischen museum (= H_2).

3. auf blatt 32 r°—67 v° des Harleian Ms. no. 3988 im Britischen museum (= H_1).

4. auf blatt 191 a—201 d, blatt 205—304, blatt 344 b—359 d und blatt 373 der hs. no. 182 im All Souls' College zu Oxford (= O) und

5. auf blatt 91 r°—99 v° des Additional Ms. no. 17716 im Britischen museum (= A). Sechs briefe aus einer dieser sammlungen, nämlich aus H_1, welche sich dort auf f. 57—60 finden, hat bereits Stengel gelegentlich im ersten bande der Ztschr. für nfrz. sprache und literatur veröffentlicht. Der herausgeber hat sich nun von den briefsammlungen abschrift verschafft und sie zum gegenstand einer dissertation gemacht[1]). Hierin sind unter anderem genauere angaben über die abfassungszeit der einzelnen sammlungen und der ihnen allen außer O. vorangeschickten theoretischen vorschriften enthalten.

Von den briefsammlungen gehören danach C und H_2 der zeit Eduards III. an, H_1 ist während der regierung Richards II. geschrieben, O. unter Heinrich IV. und A. unter Heinrich V. entstanden. Als abfassungszeit der briefe ist also das 14. und der anfang des 15. jahrhunderts anzusehen. Da den briefen außer O. theoretische vorschriften vorangehen, so ergibt sich schon daraus, daß sie nicht um eines etwa bedeutsamen inhaltes willen niedergeschrieben sind, sondern nur beispiele zur erläuterung jener vorschriften sein sollen. Dennoch finden wir unter ihnen solche, welche für die kultur jener zeit bezeichnend sind. Aus diesem grunde teilt Uerkvitz hier auch nur solche

---

[1]) Traktate zur unterweisung in der anglonormannischen briefschreibekunst nebst mitteilungen aus den zugehörigen musterbriefen. Greifswald 1898.

briefe mit, die auch um ihres inhaltes willen wert sind, veröffentlicht zu werden.

Gelegentliche übereinstimmungen von briefen verschiedener sammlungen lassen den schluß zu, daß diese aus einer gemeinsamen älteren vorlage entnommen sind. Für H_1 und H_2 ist das sicher, da achtzehn briefe in beiden sammlungen entweder wörtlich oder doch im wesentlichen übereinstimmen. Diese finden sich in H_2 auf blatt 14, blatt 16—19 und blatt 30, in H_1 auf blatt 51—58, blatt 64 und 65. Die schreiber haben also aus ihrer vorlage das abgeschrieben, was ihnen geeignet erschien, auch änderungen vorgenommen und viele briefe nach der anweisung berufsmäßiger lehrer der briefschreibekunst hinzugefügt.

Für C. läßt sich der name des lehrers jenes schreibers mit ziemlicher sicherheit angeben. Es ist, wie in der oben angeführten dissertation dargetan ist, ein gewisser Th. Sampson, der dort gelegentlich als »enfourmour d'ycelle facultee« bezeichnet wird.

Bei der wiedergabe der texte hat sich Uerkvitz an die überlieferung gehalten und ist hiervon nur soweit abgewichen, wie das eine möglichst leichte lesbarkeit wünschenswert erscheinen ließ.

Die abgedruckten briefe, oft mit der darauf erfolgenden antwort, sind nach folgenden gesichtspunkten geordnet: I. Das königtum. II. Briefe über hofbeamte. III. Bittschriften und andere briefe für schutzbefohlene. IV. Soldatenbriefe. V. Briefe über recht und rechtspflege. VI. Kirche und schule. VII. Heirat und ehe. VIII. Handel und verkehr. Sie sind sprachlich und inhaltlich interessant genug, um sie den fachgenossen angelegentlichst zur lektüre zu empfehlen.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

REALIEN UND LANDESKUNDE.

W. Suck, *Schottland und seine bewohner.* Skizzen und studien nach einer reise. (Mit einer karte.) Wissenschaftliche beilage zum jahresbericht der realschule zu Oschersleben. Ostern 1911. 59 s. Kl. 8°.

Es gibt ja eine ziemlich reiche literatur über Schottland, und doch bietet die kleine studie manches, was zur besseren kenntnis von land und leuten dienen mag. Wenn J. Clyde (School Geography, 20. aufl. 1898, s. 122) mit etwas englisch gefärbtem, kritischem blick sagt: »Religiöse begeisterung und realistische verschlagenheit sind die beiden gegensätze des volkscharakters, und sie treffen oft in derselben person zusammen«, so wäre es doch weit gefehlt, im Schotten einen schlauen berechnenden materialisten zu sehen, im gegenteil, seine frohe, stets menschenfreundliche denkungsweise artet nicht selten in vertrauensseligkeit und leichtsinn aus. Bei dem echten kelten tritt ein unverfälschter gemeinschaftssinn und eine ehrliche gastlichkeit in den vordergrund.

Seine darstellung gliedert der verfasser in folgende kapitel: 2. von Hamburg nach Edinburgh. 3. Quer durch die »Lowlands« nach Glasgow. 4. Ein ausflug in die heimat des Robert Burns. 5. Die westlichen »hochlande und inseln«. 6. Trossachs tour. In den schlußbetrachtungen faßt dann Suck die in seinen ausführungen teilweise schon erläuterten merkmale in kurzen zügen

nochmals zusammen. Handelt es sich auch nur um ein volk von kaum 5 millionen seelen, so ist seine geschichtliche und kulturelle entwicklung doch wahrhaft großzügig zu nennen. Es ist bei der vielfachen rassenmischung außerordentlich schwer, ein entscheidendes urteil über die seele des schottischen volkes zu fällen. Das bildungsstreben und die berufliche tüchtigkeit gelangten unter günstigen vorbedingungen zu bedeutender höhe. Die grundsätze der erziehung und des unterrichts bekunden in Schottland überall einen dauernd hervortretenden hang zum praktischen. So wird die selbständigkeit des denkens und urteilens frühzeitig geweckt, und Suck weist mit recht darauf hin, daß der begriff des *common sense* aus Schottland stammt. Männer wie David Hume, Adam Smith, Thomas Carlyle, Tobias Smollet, John Napier, der erfinder der natürlichen logarithmen, William Paterson, der begründer der bank of England, gereichen Schottland zur höchsten ehre, und der Schotte ist stolz auf diese landsleute. Walter Scott und Robert Burns haben zahlreiche nachfolger gefunden, unbestritten ist die bedeutung von William Black. Unter den britischen schriftstellern, die ihre erinnerung an Schottland und seine bewohner, an seine geschichte, sagen und dichtungen niedergeschrieben haben, erwähnt Suck Jan Maclaren, Mrs. Oliphant, J. M. Barrie, S. R. Crockett, von den deutschen vor allem Maria Constanza Frfr. von Malapert-Neufville (Constanze Heisterbergk) in ihrem büchlein »Schottische landschaftsbilder in verbindung mit geschichte und sage«, sowie Alexander Baumgartner mit seinem werk »reisebilder aus Schottland«.

Den schluß der studie bildet ein gedicht von Robert Reid, das dem Eyre-Toddschen buche *Through Scotland* als widmung dient. Es enthält in wenigen worten ein einheitliches bild des ganzen landes und volkes. Auch diese tief empfundene poesie versucht der verfasser in deutschen versen wiederzugeben, wie er auch an anderen stellen geschickte metrische übertragungen englischer verse eingestreut hat.

Die beigefügte karte ist eigens angefertigt, um den text in anschaulicher weise zu erläutern. Wenn man auch bei einem besuche Schottlands die üblichen reisebücher für touristen, wie Watson Lyalls *Sportman's Guide*, Eyre-Todds *Through Scotland by the Caledonian Railway*, Blacks *Guide to Scotland* ua. nicht entbehren kann, so möchte ich doch allen reisenden, die eingehendere studien in bezug auf schottische sprache und sitte machen wollen, Suck's studie aufs angelegentlichste empfehlen.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

VERWANDTE LITERATURGEBIETE.

A. Koch, *Über eine neuenglische auffassung der Siegfriedgestalt.* Beilage zum jahresbericht des Realgymnasiums in Magdeburg. Ostern 1911. 26 ss. gr. 8°.

Uralte lebensweisheit spricht es aus, daß das gute und schöne keine bleibende stätte auf erden hat: Siegfried, der edelste recke, den der genius der deutschen sage ersonnen, fällt in der blüte der jahre. Keine schuld lastet auf ihm; er wird das opfer eines

zankes ehrbegieriger frauen. Das ist die idealgestalt der treue, die das nibelungenlied bietet. Daneben stellt sich die auffassung, die Richard Wagner, der erfolgreich-deutsche erneuerer der sage, geschaffen hat. Während Siegfried in unserem nationalepos als das schicksal des Burgunderstammes erscheint, ist Siegfried bei Wagner auf eine höhere stufe gerückt: im Ring des Nibelungen gehört der held der ganzen germanischen welt an und ist in nahe beziehung zur götterwelt gesetzt. Die flamme seines scheiterhaufens entzündet den weltenbrand: mit dem ende des herrlichsten helden bricht die götterdämmerung, das weltenende, an. Die veranlassung zu Siegfrieds tode ist bei Wagner der treubruch, dessen sich der held gegen Brünhild schuldig gemacht hat. Als tragischer held sühnt er diese schuld mit dem tode. Es ist bekannt, daß Wagner der nordischen überlieferung folgte. Die lieder der Edda sind seine hauptquelle. Auch die Volsungensage, die prosaauflösung einer zur zeit der entstehung der Volsungensage noch vollständig vorliegenden liederedda, ist von Wagner benutzt worden. Auf ihr fußt nun fast ausschließlich William Morris, der unter den außerdeutschen bearbeitern der Siegfriedsage an erster stelle genannt zu werden verdient[1]). Im November 1876 veröffentlichte er die frucht seiner isländischen studien und eindrücke, das epos *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs.* Das epos umfaßt 4 bücher. Die eigentliche Sigurdsage, von der geburt bis zum tode des helden, wird in buch 2 und 3 behandelt. Wie nun Morris seines helden laufbahn schildert, behandelt der verfasser s. 5 f. Als beispiel für Morris' erzählerkunst druckt Koch s. 6—11 ein stück in deutscher übertragung ab. Nach eingehender analyse des epos faßt er s. 25 und 26 die züge zusammen, die William Morris seinem Sigurdbilde verleiht. Die kühne phantasie des dichters versetzt uns in die jugendzeit des menschengeschlechts, ehe die welt alt geworden war. Die grenzlinien zwischen schöpfer und geschöpf, zwischen beherrschenden erdenbewohnern und beherrschten tieren fließen noch, die letzten vertreter der vor entstehung der menschen auf der erde mächtigen geschlechter leben noch, der kampf zwischen den lichten himmelsgöttern und den finstern erdgeistern um die herrschaft über die erde ist noch

---

[1]) Von außerdeutschen bearbeitungen der sage kommen sonst noch in betracht: Ibsen, *Nordische heerfahrt* und Ampère, *Sigurd, Tradition épique restituée,* welch letzteres werk in Goedekes grundriß I, § 63 irrtümlich unter den übersetzungen aufgeführt wird.

nicht zu ende gefochten. Durch diese annahme nimmt der dichter einer reihe von vorgängen ihren zauberartigen charakter. Die götter nehmen menschengestalt an und steigen auf die erde herab, ihre neueste schöpfung, die menschen, zu betreuen. Odin wählt die siegkünderin Brynhild unter den menschentöchtern; er leitet und fördert den gottentsprossenen Sigurd. Die zwerge, die grimmigsten feinde der götter, tauschen nach belieben die gestalt. Der grausame, habgierige Fafnir wird durch seinen geiz zum drachen, den beutegierigen jäger Otter wandelt seine begierde zum fischotter.

Das ist der schillernde hintergrund, auf dem der dichter das bild seines helden entwirft. Morris' held ist keine idealgestalt wie der Siegfried des Nibelungenliedes. Er stirbt schuldig des treubruches wie der held von Richard Wagners musikdrama. Während jedoch bei Wagner schuld und sühne sich auf Wotan und Siegfried verteilen, stellt Morris seinen helden mehr auf sich selbst. »Der erde bester helfer« verstrickt sich in die netze eigensüchtiger, arglistiger menschen, die sein edles, mitleidvolles herz, seine empfänglichkeit für frauenreiz auszunützen wissen. Anstatt bei den Nibelungen das erträumte reich des friedens zu gründen, geht er unter, in seinem eigensten wesen entwurzelt.

So ist Morris' darstellung einheitlicher und klarer als die Wagners geworden, und trotz des starken zuges von wankelmut, den Morris seinem helden gegeben hat, folgt ihm unsere teilnahme an seinem erschütternden lose. Je menschlicher der dichter den abkömmling der götter darstellt, desto verständlicher und vertrauter wird uns das bild. In Morris' auffassung erscheint die laufbahn Sigurds als die lebensvolle tragödie des offenen, gütigen, treuen, den eine welt der selbstsucht und arglist umgibt, die tragödie des besten germanischen volkscharakters durch die jahrhunderte.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

Alani de Lille *The complaint of Nature.* Translated from the Latin by Douglas Mr. Moffat. (Yale Studies in English, 36.) New York, H. Holt & Co. 1908. 95 ss. Preis $ 0,75.

Alani Minimi Capellae *de conquestu s. planctu naturae* ist an sich kein wertvolles literaturprodukt, hat aber auf die gedankenwelt und die literatur des späteren mittelalters einen nicht unbedeutenden einfluß geübt. Wir verweisen auf M. Gothein's auf-

satz 'Der gottheit lebendiges kleid' im Archiv für Religionswissenschaft, bd. IX und erinnern an Chaucers *Parlement of Foules* und an Iean de Meun im *Roman de la Rose.* M. hat sich um alle diejenigen verdient gemacht, die sich durch das schwierige Latein des Alanus nicht hindurchzufinden vermögen. Eine kritische ausgabe hätte uns freilich mehr not getan! M. selbst legt einen eklektischen text zugrunde, den er nach Mignes abdruck (PL. 210) und nach der ausgabe von Thomas Wright (Satirical Poets of the 12th Cty, vol. II, London 1872) zusammengestellt und hin und wieder emendiert hat. Er gibt prosa und verse in einer lesbaren, aber doch immer noch hinreichend genauen übersetzung wieder, die eine ungefähre vorstellung von dem inhalt des werkes ermöglicht. Für wissenschaftliche zwecke wird man doch immer zum original greifen und sich in dessen gewundene ausdrucksweise einleben müssen.

Liverpool. Robert Petsch.

ENZYKLOPÄDIE UND METHODIK DES UNTERRICHTS.

Otto Wendt, *Enzyklopädie des englischen unterrichts.* Methodik und hilfsmittel für studierende und lehrer der englischen sprache mit rücksicht auf die anforderungen der praxis. Zweite vermehrte und verbesserte auflage. Pr. brosch. M. 5,—; geb. M. 5,60. Verlag von Carl Meyer (Gustav Prior). 1912. 374 ss.

Fast zwei jahrzehnte sind vergangen, seit dieses buch zum ersten male erschien, während die von demselben verfasser herausgegebene französische enzyklopädie bereits die dritte auflage erlebt hat.

Nach einem einleitenden teil über den wert und die bedeutung des neusprachlichen unterrichts überhaupt folgt die geschichtliche entwicklung des englischen unterrichts (s. 12—121) und dann der an guten bemerkungen reiche dritte abschnitt: Die angewandte methodik (121—358).

Man wird es dem verfasser schwerlich zum vorwurf machen, daß er bei der angabe der hilfsmittel nicht alles berücksichtigt hat, was bis jetzt auf unserm gebiete erschienen ist. Das würde das buch zu umfangreich gemacht und die übersicht gestört haben. Er war bemüht, alles wesentliche anzuführen. Allerdings werden aber gerade hier die meinungen sehr auseinandergehen. Der hauptvorzug des buches liegt meiner ansicht in der eingehenden besprechung der verschiedenen methoden des unterrichts und der art und weise, wie der lehrer im einzelnen vorgehen soll, um den schülern eine gründliche kenntnis des englischen zu vermitteln. Dabei mußte natürlich kritik geübt werden in betreff der verschiedenen anschauungen über die aneignung der aussprache, über die auswahl und die verwertung der grammatik, über den wert der übersetzung aus dem Deutschen ins Englische, über die sprechübungen, über die schriftlichen arbeiten, über die aneignung des wortschatzes und vieles andere.

Im einzelnen möchte ich den verfasser auf verschiedene unebenheiten aufmerksam machen, die bei einer neuauflage abgestellt werden könnten. Unter der überschrift »Größere werke zum gebrauch des lehrers und der studierenden«, s. 307, wird unter nr. 17 und zwar in größerer schrift angegeben: »Pineas, A, Ergänzungsblätter zu jedem englischen handwörterbuche, enthaltend die erklärung von wörtern und ausdrücken aus dem alltagsleben, die bei den neueren und neuesten schriftstellern vorkommen und über welche die vollständigsten wörterbücher keine auskunft geben. 1864. 1 Mark. Namentlich den besitzern von Flügels Practical Dictionary und Tauchnitz' Collection of British Authors empfohlen.« Die hervorhebung dieses kleinen, vor 48 jahren sehr verdienstvollen kleinen werkchens dürfte heute wohl kaum noch am platze sein. — Und darauf folgt die einfache erwähnung des großen Oxforder wörterbuches von Murray mit der seltsamen bemerkung »Ist zwar extensiv, nicht aber intensiv mit Littré's Dictionnaire zu vergleichen«. Mag man auch an dieser bewundernswerten arbeit dies und jenes auszusetzen haben, meiner ansicht nach ist es ein werk, das an ausführlichkeit und gründlichkeit der forschung ganz einzig in der weltliteratur dasteht. Aber auch »extensiv« ist es gar nicht mit Littrés wörterbuch zu vergleichen. Dieses letztere ist samt seinem supplemente nicht umfangreicher als die ersten 4 bände Murrays, die bis zum buchstaben G gehen. Ich glaube, niemand würde sich mehr als der alte Littré selbst über die bemerkung des verfassers gewundert haben.

Eine ungleichheit in der behandlung sehe ich auch darin, daß auf s. 314 das 1906 eingegangene *Neuphilologische zentralblatt* durch größeren druck und eine längere charakterisierung hervorgehoben wird, während die *Anglia, Die neueren sprachen,* die *Zeitschrift für französischen und englischen unterricht,* die *Englischen studien* ua. sich mit einer bloßen erwähnung begnügen müssen. Dasselbe läßt sich von s. 352 u. 353 sagen. Klöppers *Synonymik und stilistik* wird mehr als eine halbe seite gewidmet, während von G. Krügers *Schwierigkeiten des Englischen.* I. Synonymik und wortgebrauch, nur der titel angegeben wird. Ebenso verhält es sich auf s. 323 mit Imman. Schmidts *Grammatik.*

Auf s. 316 u. 317 vermisse ich unter den zeitungen und zeitschriften die *Tit-Bits*, die doch für billiges geld (1 d die nummer) eine mannigfaltige, sehr interessante lektüre bieten. Ebenso kann ich die wochenausgabe der Daily-Mail die sogenannte Over-Seas Edition, die mit Porto nur 5 Mark jährlich kostet, wegen ihres reichen inhaltes empfehlen.

»Das mechanische einprägen, heißt es s. 333, soll immer mehr in den hintergrund treten, der schüler soll immer mehr das judiziöse gedächtnis zu hilfe nehmen. Es geschieht dies: . . . 2. Wenn die schüler gewöhnt werden, die vokabeln nach ihrer ursprünglichen bedeutung zu erfassen und neu auftretende durch richtiges schließen auf die etymologische abstammung zu enträtseln, so zb. hot-house, nose-gay, wood-cock, neckerchief, sandwich, brimstone, now and then.« Einige angegebene wörter scheinen mir zum »enträtseln« wenig geeignet. Wie soll der schüler erraten, daß *sandwich* ein belegtes butterbrot bedeutet, da doch der gegenstand nach dem Earl of Sandwich genannt ist? Bei *brimstone* denken die schüler zuerst an *bimstein,* und wenn sie erfahren, daß es *schwefel* bedeutet, wissen sie mit der ersten silbe immer noch nichts anzufangen. Man muß ihnen dann sagen, daß es mit *brennen* und *burn* zu-

sammenhängt. Es heißt ferner s. 333 unter 4.: »Wenn der schüler auf die mehrdeutigkeit mancher ihm bekannter wörter aufmerksam gemacht wird, zb. cross = kreuz, unglück, quer, eigensinnig, mürrisch, halsstarrig, kreuzen, querübergehen, betrügen, lauschen.« Die beiden letzten bedeutungen kennt weder Grieb, Muret-Sanders (schulwörterbuch) noch Chambers, Routledge, Ogilvie ua. in ihren kleinern wörterbüchern. Auch im Oxforder wörterbuche finde ich sie nicht, und ich nehme deshalb an, daß man nur in einem bestimmten zusammenhange einmal cross mit täuschen (oder enttäuschen nach Flügel-Tanger-Schmidt) und lauschen übersetzen kann. Solche einzelheiten soll man aber nicht berücksichtigen, denn sonst ist der bedeutungen kein ende. »*Sconce* = wandleuchter, schanze, geldstrafe, schädel, bestrafen.« Auch dieses beispiel halte ich nicht für glücklich gewählt, einmal weil das wort überhaupt selten ist — in dem deutschen teil der englischen wörterbücher findet man es kaum angegeben — und dann weil es in einzelnen bedeutungen veraltet oder wenig gebräuchlich ist.

Auf s. 162 wurden worte eines dritten angeführt. »Wir wollen kein zweckloses konjugieren von ungeschmückten, nackten verben — ein verfahren, das an die kindesschrecken des einmaleins erinnert (dh. des mechanisch, ohne anschauung eingeübten). Wir gedenken nichts weniger als solche grausamkeit zu verhängen. Eine vernünftigere wertschätzung sichert unserm zeitworte höhere anerkennung. In unsern händen soll es in dem ganzen *éclat* erscheinen, den eine *premier rôle* in voller genossenschaft verleiht. In seiner flexion und funktion muß es in den aktionen eines dialogs debütieren und in seiner ausführung der persönlichen darstellung beseelt jedes seiner I's, you's, he's, she's usw. ein helles augenpaar, das mit seiner rolle zur entwicklung der tempora beiträgt. Darum werde stets im ganzen satze konjugiert, zb. I should smoke (be smoking) a pipe, if I could, but as I cannot, I shall not smoke«. Ob diese blumenreiche, von unnötigen fremdwörtern strotzende sprache zur empfehlung der methode nötig war, überlasse ich dem ermessen des verfassers. Jedenfalls wird der Rauchsatz manches »helle augenpaar beseelen«! Im übrigen kann ich mich nicht so für dieses ausschließliche konjugieren im ganzen satze begeistern. Wird ein und derselbe satz durchkonjugiert, dann sagen ihn die schüler schließlich sehr oft mechanisch auf, und achten dabei nur auf die zeitformen. Und so erscheint mir die ganze sache häufig nur als eine zeitverschwendung. Ich halte sehr viel von sprechübungen und verarbeite das gelesene auf die mannigfaltigste weise durch eigene fragen, durch fragen und antworten der schüler, durch inhaltsangaben ua., aber zur einübung der einzelnen formen erscheint mir das »einpauken« durch schnell aufeinanderfolgende fragen immer noch als der sicherste und kürzeste weg. Nur muß dabei eine gewisse lebhaftigkeit vorherrschen, und die sache darf nicht zu lange dauern; 10 minuten würde ich für das höchste maß halten, und ich kann versichern, daß es den jungen selbst spaß macht, wenn die antworten wie aus der pistole geschossen herauskommen.

»Logische klarheit und auf innerer anschauung beruhende sprachgewandtheit verleiht es, wenn jetzt die schüler angehalten werden, neben den rein etymologischen übungen auch solche wortbeziehungen aufzusuchen, die in innerer verwandtschaft stehen, zb. man, woman, child; nephew, niece, consanguinity; king, queen, kingdom; emperor, empress, empire; gentleman,

lady, estate, master, mistress; child, boy, girl, infancy; sun, moon, star; sailor, ship, sea. Wie diese beispiele zeigen, läßt sich gleichzeitig die nötige belehrung über die geschlechtsverschiedenheit dieser genannten begriffe mit dieser übung verbinden« (s. 334). Läßt sich wirklich von einer »geschlechtsverschiedenheit von begriffen« reden? Und trifft es die sache, wenn von »wortbeziehungen« gesprochen wird, die in innerer verwandtschaft stehen«? Mir würde es vollständig genügen, wenn der verfasser sagte: *Nützlich ist es auch, sinnverwandte wörter zusammenzustellen.* Ob es gerade bei diesen zusammenstellungen angebracht ist, über das geschlecht einzelner wörter zu sprechen, erscheint mir doch recht zweifelhaft. Und schließlich möchte ich auch hier gegen den mißbrauch logischer bezeichnungen einspruch erheben. S. 332 heißt es: »Denn kennt der schüler zb. die bedeutung der silben en = ern, ful = voll, less = los . . ., so wird er von den wörtern gold, joy, care . . . leicht und sicher auf den begriff von deren(!) ableitungen golden, joyful, careless . . . schließen und sie sich mühelos und sicher einprägen.« Der schüler schließt hierbei nicht auf den begriff, denn zu einer solchen logischen handlung ist er auf dieser stufe gar nicht fähig, sondern auf die bedeutung der betreffenden adjektiva, und das ist doch noch etwas anderes. Auch worte wie »logische klarheit«, »logische zusammenstellungen« treffen nicht immer das richtige; den ausdruck »formale bildung« (s. 38, 242, 247) würde ich gleichfalls meiden.

Was auf s. 94 von Sweets lautschrift gesagt wird, ist mir unverständlich: »Die von Sweet angenommene lautschrift charakterisiert sich durch umkehr und verdrehung der typen, so daß keine besonderen schriftzeichen nötig sind, wohl aber die bezeichnung schwer verständlich und kompliziert gemacht wird.« Der umstand, daß die bezeichnung Sweets von den meisten neueren lehrbüchern vollständig oder nur mit geringen änderungen angenommen worden ist, spricht schon allein gegen die seltsame ansicht des verfassers.

»Auch auf die nicht sofort bemerkbare verwandtschaft mit bekannten deutschen oder französischen worten ist hinzuweisen, zb. frolic, strike (streichen) = schlagen . . ., catch (chasser) = fangen, surgeon (chirurien) = wundarzt.« S. 237. *Catch* kommt nicht vom franz. *chasser*, sondern von *cacher (coacticare)* und *surgeon* geht auf ein altes *cirurgien* zurück.

Ohne erläuterung der aussprachezeichen wird folgende stelle von Noel-Armfield vielen unverständlich sein: In Southern English (a) is usually found only in the diphthong (ai). Both (æi) and (ai) should be avoided. The former is somewhat affected, the latter provincial.

(e) is usually only found in the diphthong.

The first element in the diphthong (əi) in "joy" is intermediate between (ə) and (ə:)

The first element of the diphthong (au) in "how" is intermediate between (α) and (a). (S. 258.)

Auf s. 259 muß es in den beispielen für $o = o^u$ statt "*go.l*" *gold* heißen. S. 260 ist in den worten "Delhi (d'ellē, in Amerika d'elhī), Honolulu (zweimal *ū*)" die aussprachebezeichnung nicht besonders glücklich.

Gibt man bei einzelnen werken nur die jahreszahl des ersten erscheinens an, zb. bei Sweet, Handbook of Phonetics, 1876, oder sagt man bei Sievers, Grundzüge der lautphysiologie »Leipzig 1876, 150 seiten, 3. aufl. 1885«, so

können derartige angaben leicht zu der annahme veranlassen, daß spätere auflagen nicht erschienen seien, und daß diese werke veraltet sind. Hier ist eine gründliche revision am platze.

Bei einzelnen büchern ist der preis angegeben. Es empfiehlt sich, dies bei allen zu tun.

Gera, Reuß. O. Schulze.

SCHULGRAMMATIKEN UND ÜBUNGSBÜCHER.

Julius Bierbaum, *Lehrbuch der englischen sprache nach der analytisch-direkten methode.* Neue bearbeitung. 1. teil. Leipzig, Roßberg. 1910.

Das vorliegende buch ist so bekannt und auch in dieser zeitschrift so anerkennend besprochen worden, daß ich darauf verzichten kann, des näheren auf seinen inhalt einzugehen. Ich möchte nur den verf. auf ein paar kleinigkeiten aufmerksam machen, die mir auch in dieser neubearbeitung aufgefallen sind. Auf s. 1 wird mit recht auf die geringere lippentätigkeit der Engländer beim sprechen und auf den umstand hingewiesen, daß dabei die zungenspitze nach oben gerichtet ist. Ich vermisse die angabe, daß die englische zunge beim sprechen überhaupt zurückgezogen wird. — S. 3. Meines erachtens kann man von einem »geschlossenen *e*« im Englischen nicht sprechen. Es ist mindestens halboffen im diphthonge *ei*. Man bringt dem deutschen schüler diesen laut am besten bei, wenn man ihn *i, e, ä, a* erst geschlossen, dann offen (mit schlaffer zunge) sprechen läßt. Man wird hierbei finden, daß das offene *e* nicht notwendigerweise etwas *ä*-haltiges an sich haben muß, wie man in so vielen büchern lesen kann. Wenn ferner das *e* in *beg, lead, head* als kurz bezeichnet wird, so trifft das auch nicht zu. Sweet, A Primer, s. 2, sagt mit recht: "If the final consonant is voiced, the length is distributed over vowel and consonant". Wenn man Engländer wörter wie *egg, red* ua. sprechen hört, so muß man die *e*-laute darin mindestens als halblang ansehen. — S. 3. Das kurze englische *i* in *bit, hit, sit* ist als offen zu bezeichnen. Die Süddeutschen sind geneigt, es geschlossen zu sprechen. — S. 13. In wörtern wie *nation, religion* würde ich die aussprache der letzten silbe nicht durch *shen* und *dzhen* wiedergeben, sondern durch *shən* und *dzhən*, wenn der verf. nicht das sicherlich bessere *šən* und *žən* vorziehen will. — S. 17 heißt es: »*g* und *k* gleichen sich dem folgenden *n* an: gnat mücke, know wissen«. Warum nicht einfach »werden vor n in *gnat, know* usw. nicht gesprochen«? — S. 103. Das adjektivum steht »als abstraktum im singular für einen allgemeinen begriff. "The beautiful is not always the useful." Wenn es an dieser stelle hieße "The beautiful" heißt auch »das schöne«, so wäre das vollständig genügend, denn die schüler, für die das buch bestimmt ist (tertianer oder untersekundaner), verstehen sicherlich nichts von dem, übrigens in einer grammatik ganz entbehrlichen ausdruck »allgemeiner begriff«. — S. 105. »*Farther* und *farthest* werden in der regel nur vom raume, *further* und *furthest* nur im bildlichen oder übertragenen sinne gebraucht; *no further mention* (Erwähnung).« Ich würde schreiben: *Farther* und *farthest* werden in räumlichem, *further* und *furthest* in räumlichem und übertragenem sinne gebraucht. Allerdings sagt Gustav Krueger in seiner vortrefflichen englischen grammatik § 145, Anm. 2: »*Further* statt *farther* hört man oft, dies ist aber nicht nach-

ahmenswert.« Das geht meines erachtens zu weit, denn man findet dies *further* auch bei guten schriftstellern: As the ship goes *further* and *further* away, she seems to sink more and more into the water. Sweet, elementarbuch 2, s. 59. The powder in the barrel sends the bullet much *further* and much straighter than a bow can send an arrow. Id 71. The houses and trees near to it are no *further* away or nearer than they were. Lockyer. — Astronomy, Primer, s. 26. They will look smaller to each other when they are *furthest* apart. Id. s. 22. Move it *further* on. Id. s. 62. They advanced *further* and *further* into the wilderness. Black, Donald Ross I, s. 105. The *further* they got away, the violence of the storm seemed to diminish Id. s. 113. At the *further* end she entered a little room. Blackmore, Alice Lorraine. S. 24. Die beispiele lassen sich leicht vermehren. — S. 113. »Alleinstehend gebraucht sind *this* und *these*, *that* und *those* sächlich. These are our domestic animals.« Sind sie es auch in sätzen wie: These are our neighbours? — S. 116. Nicht nur in der vorliegenden grammatik ist es sitte, attributivisch stehende pronomina als »unbetont« zu bezeichnen. Mit unrecht. Denn warum soll denn nicht manchmal ein solches pronomen den ton haben? — S. 119. »Die monatstage werden durch die ordnungszahl bezeichnet: On the 15th of January. January, the 2nd.« Eine ganz gewöhnliche bezeichnung ist January 1, January 2, aber gesprochen wird auch hier die ordinalzahl.

Gera, Reuß. O. Schulze.

Johanna Bube, *Englisches lesebuch für höherere mädchenschulen, lyzeen und studienanstalten.* II. teil: *Neuntes und zehntes schuljahr.* Mit 34 abbildungen und 2 karten im anhang. 456 s. Pr. M. 4,50. — III. teil: *Für lyzeen und studienanstalten.* Mit 24 abbildungen im text und 4 karten im anhang. 472 s. Pr. M. 5,—. *Ergänzungsband* zum dritten teil. Leipzig 1911 u. 1912, G. Freytag. Pr. M. 1,50.

Dem schon früher hier besprochenen ersten teile schließen sich die beiden andern würdig an. Der zweite band, für die zweite und erste klasse der höheren mädchenschule bestimmt, enthält zuerst alte volkssagen, dann skizzen, erzählungen und aufsätze, die in die volks- und landeskunde einführen und England als weltreich und kolonialmacht behandeln. Ferner erhalten wir proben aus den werken der großen prosaschriftsteller des neunzehnten jahrhunderts und eine reihe gut ausgewählter gedichte. Endlich folgen kurze biographien der schriftsteller, bemerkungen über die englische verskunst und 78 seiten anmerkungen.

Der dritte band führt den schülerinnen die englische literatur in ihrer entwicklung von Edmund Spenser bis zu den schriftstellern der allerneuesten zeit vor. Es gehört hierzu ein ergänzungsband, der die nötigen erklärungen in englischer sprache bringt.

Die karten des zweiten teiles geben uns das britische weltreich mit den hauptsächlichsten verkehrslinien und einem plan von London, die karten des dritten teiles auf 3 blatt England mit Wales, Schottland und Irland und noch einmal den plan von London. Was den letzteren anbetrifft, so möchte ich für eine zweite auflage vorschlagen, ihn durch einen andern zu ersetzen, auf dem weniger zahlen, straßen, eisenbahnen und namen sich befinden, und da-

für nur die hauptverkehrsadern, die berühmten kirchen, denkmäler, museen, plätze, parks usw. in größerer ausführung.

Bei der besprechung des ersten teiles hatte ich darauf aufmerksam gemacht, daß in der biographie Shakespeares von Alice Spencer Hoffmann (s. 139—141) manche unbewiesene sachen ständen. Einzelnes dort gerügtes findet sich nicht mehr in dem abschnitte, der auch hier dem leben Shakespeares gewidmet ist (s. 398—400). Ein paar kleinigkeiten bedürfen jedoch immer noch der verbesserung. "John Shakespeare was a wool-dealer and glover, and although he held the office of high bailiff and mayor of Stratford, neither he nor his wife could write." In dem ergänzungsbande heißt es zu dieser stelle, s. 87: "Bailiff is still the title of the chief magistrate of several towns, as the 'Bailiff of Dover Castle' (schultheiß, amtmann)". Gerade in dem ausdrucke "Bailiff of Dover Castle" bezeichnet bailiff nicht den "chief magistrate of the town" oder Bürgermeister, sondern den *schloßkommandanten*. Der bürgermeister von Westminster hat noch den titel *High Bailiff*. Verstehen tue ich auch nicht den ausdruck *high bailiff and mayor*. Der bailiff trat nach der normannischen eroberung an die stelle des *burghreve* und wurde vom könige ernannt, da die städte als lehen galten. Später machten sich diese durch zahlung einer größeren summe selbständig, und statt des titels bailiff erhielt der erste städtische beamte im laufe der zeit den titel *mayor*. Es ist also mindestens irreführend zu sagen, daß John Shakespeare bailiff *und* mayor gewesen sei[1]) Die übersetzung *»schultheiß, amtmann«* halte ich auch nicht für zutreffend. Unter amtmann versteht man in einzelnen gegenden deutschlands einen verwaltungsbeamten, der ungefähr eine stellung zwischen landrat und gemeindevorstand einnimmt, in anderen gegenden wiederum ist es ein titel, den man einem kammergutspächter verleiht. Wohl nirgends ist aber jetzt noch amtmann gleichbedeutend mit bürgermeister. Daß endlich das wort *schultheiß* jetzt noch wirklich so gebräuchlich ist, daß man es ohne alle erklärung als übersetzung von bailiff anführen kann, wage ich zu bestreiten. Ich kenne für den ersten beamten einer dorfgemeinde den titel: gemeindevorstand, schulze (aus schultheiß entstanden) oder neuerdings auch das feiner klingende bürgermeister. Wurde denn aber Stratford als dorfgemeinde angesehen? — Bedenklich ist auch die bemerkung, daß John Shakespeare nicht habe schreiben können. Lambert, Cartae Shakespeareanae s. XIX sagt mit recht: The fact that John Shakespeare used a mark when signing his name on a legal document is not evidence that he could not write. The contrary is probable, because he was Chamberlain and kept the town accounts, heading them with the words 'made by John Shakespeare'. In those days people who could write often used a mark instead of writing their name. — Wenn oben gesagt wird, daß Shakespeares vater "wool-deaber and glover" war, so hätte doch auch angegeben werden können, daß er — in einer urkunde vom jahre 1579 — als *yoman*, also als *gutsbesitzer* bezeichnet wird. Ebenso ist es doch höchst wahrscheinlich, daß die auch hier angegebene *poverty* des John Shakespeare

---

[1]) An dem ausdruck "Mayor or High Bailiff", den Lambert in seinen Cartae Shakespeareanae s. XIX gebraucht, ist natürlich nichts auszusetzen. In einer urkunde aus dem jahre 1599 wird gesagt, daß er *baylefe of that towne* war.

nur eine vorübergehende geldverlegenheit gewesen ist. Als ihm 1596 ein wappen verliehen wird, heißt es in der urkunde ausdrücklich "that he hathe landes and tenementes of good wealth and substance".

Gera, Reuß. O. Schulze.

Johann Ellinger und A. J. Percival Butler, *Lehrbuch der englischen sprache.* Ausg. B. *Für mädchenlyzeen und andere höhere töchterschulen.* I. teil: *Elementarbuch.* Mit 10 abbildungen u. 1 münztafel. Zweite durchgesehene auflage. — II. teil: *An English Reader.* With 45 Illustrations and 4 Maps. Zweite verbesserte auflage. — III. teil: *A Short English Syntax.* Zweite auflage 1910. — *Englisches unterrichtswerk für realgymnasien.* III teil: *für die V. klasse. An English Reader.* With 57 Illustrations and 5 Coloured Maps. F. Tempsky bzw. G. Freytag. Wien u. Leipzig. 1912.

Von dem vor 4 jahren erschienenen lehrbuche der englischen sprache, das seinerzeit in dieser zeitschrift besprochen wurde, ist eine neue verbesserte auflage notwendig geworden, die wir gleichfalls auf das angelegentlichste empfehlen können. Neu liegt vor als dritter teil des unterrichtswerkes für realgymnasien: An Englisch Reader. Das buch zerfällt in die abteilungen: The United Kingdom of Great Britain (Geography, Topography, Legends). English Customs, Life and Institutions. Pictures from English History. The British Colonies. English Fairy Tales. English Epic Poems (s. 7—138). Dann folgt eine genealogische tafel des englischen herrscherhauses, anmerkungen zu den stücken und ein wörterbuch (s. 139—184). Am ende befinden sich die schon bei dem werke von Bube besprochenen karten von Großbritannien und Irland, eine karte der britischen besitzungen und ein plan von London. Unter jedem englischen stücke befinden sich englische fragen zur wiederholung des inhalts, kleine aufgaben (outline) im anschluß an das gelesene und ein hinweis auf paragraphen der syntax, die in den 20 deutschen stücken berücksichtigung finden, welche zwischen größeren englischen abschnitten eingeschoben sind. Unter diesen "Translation Exercises" werden unbekannte vokabeln gleich angegeben, so daß den schülern das allzu häufige nachschlagen erspart wird, das derartige übungen oft zu einer last macht. Auch dieses buch verdient die beachtung aller fachgenossen.

Gera, Reuß. O. Schulze.

M. Gaßmeier und A. Wagner, *Englische hausübungen (mit schlüssel) zum selbststudium.* Dr. Seele & Co. Leipzig 1911.

Als gegenstück zu den von den verfassern bereits veröffentlichen »französischen hausübungen« erscheint hier der erste teil der englischen hausübungen, der die formenlehre behandelt. Er ist nach dem vorwort in erster linie für häusliche übungen des schülers bestimmt, deren überwachung seitens der eltern durch die beigabe des schlüssels ermöglicht bzw. erleichtert werden soll.

Ich bin zwar der ansicht, daß repetitionen grammatischer dinge vor allem in der schule vorgenommen werden müssen und meine auch, daß die formenlehre ganz gehörig vom lehrer eingepaukt werden soll, verkenne jedoch

nicht, daß auch durch die von den verfassern gewählte art der einübung bei fleißigen und gewissenhaften schülern die wünschenswerte sicherheit auf diesem gebiete sehr wohl erzielt werden kann.

Gera, Reuß. O. Schulze.

Gesenius-Regel, *Englische sprachlehre.* Ausgabe B: 1. *Oberstufe für knabenschulen.* 5. aufl. 1911. VII + 266 ss. Preis geb. M. 2,40. — 2. *Oberstufe für mädchenschulen.* 5. aufl. VII + 264 ss. Preis geb. M. 2,40. Halle, Gesenius.

Schließt sich der früheren einteilung in unter- und oberstufe an als eine neue, mehrfach verbesserte und umgearbeitete auflage; Die *Unterstufe* ist 1909 in 8. auflage (preis geb. M. 1,80) erschienen. Das buch enthält 17 kapitel englischer texte nebst einzelsätzen zur anschauung und übungen zum übersetzen aus dem Deutschen ins Englische, dann 90 grammatikparagraphen mit einem verzeichnis der am häufigsten vorkommenden starken verben und unregelmäßigen schwachen verben, und schlußbemerkungen über die wortfolge und interpunktion. Dann folgen vier Hölzelbilder *(The Wood, The Farm-Yard, The Mountain Range, The City)*, zehn (acht in 1., zehn in 2.) gedichte, darauf das wörterbuch, am schluß ein register. Die Oberstufe für knabenschulen unterscheidet sich von der für mädchenschulen dadurch, daß neun abschnitte der englischen texte durch sieben, die sich ihrem inhalte nach mehr für mädchen eignen, ersetzt werden, und für vier gedichte sechs andere eingetreten sind. Die verbesserungen werden dazu beitragen, dem werke die alten freunde zu erhalten.

Gesenius-Regel, *Englische sprachlehre.* Ausgabe C: *für mädchenschulen*, in drei teilen. Teil I. *Erstes unterrichtsjahr.* 1910. VII + 150 ss. Preis geb. M. 1,60. — Teil II. *Zweites unterrichtsjahr.* 1911. VI + 145 ss. Preis geb. M. 1,60. — Teil III. *Drittes und viertes unterrichtsjahr.* 1911. VII + 244 ss. Preis geb. M. 2,80. Halle, Gesenius.

Bearbeitet nach den bestimmungen vom 18. August 1908. Dem ersten teil sind eine karte der britischen inseln und vier Hölzelbilder (zu den jahreszeiten), dem zweiten die gleiche karte und zwei Hölzelbilder (The Wood; the Farm-Yard), dem dritten ein plan und 17 ansichten von London beigegeben: dankenswerte, aber für den inhalt des buches notwendige zugaben. Während ursprünglich das lehrbuch von Gesenius nur zwei teile umfaßte, das elementarbuch und den syntaktischen teil, wobei nur hin und wieder die beschwerde erhoben wurde, daß es schwer sei, den

syntaktischen teil in der gegebenen zeit zu bewältigen, werden jetzt drei teile geboten: sie sind durch die veränderung, die in dem unterrichtsbetriebe stattgefunden hat, notwendig geworden. Es ist als ein verdienst des ursprünglichen Gesenius zu bezeichnen, daß der unterricht im elementarbuche an zusammenhängende lesestücke angeknüpft wurde. Die reform hat namentlich hier eingesetzt und verlangt, daß der ganze unterricht an der hand zusammenhängender lesestücke erteilt werde. Dadurch ist der grammatische unterricht in engeren zusammenhang mit der lektüre der schriftsteller getreten und kann deshalb gegen früher mehr zeit beanspruchen. Die grundsätze, nach denen die vorliegende sprachlehre gearbeitet ist, sind wohl zu billigen, und die ausführung dürfte berechtigten wünschen wohl entsprechen; auf der guten, früher gelegten grundlage ließ sich ganz gut weiter bauen. Ich verweise übrigens auf die besprechung von F. W. Gesenius-Regel, *Englische sprachlehre;* ausgabe für höhere mädchenschulen; 8. aufl. 1910, die die ganze grammatik enthält, in den Englischen studien 42, 131.

Gesenius-Regel, *Englische sprachlehre.* Ausgabe D: *für mittlere* (lateinlose) *schulen.* Teil I. *Erstes unterrichtsjahr.* Mit einer karte der britischen inseln und vier Hölzelbildern. 1910. VII + 150 ss. Preis geb. M. 1,60. — Teil II. Mit einer karte der britischen inseln, einer münztafel, einem plan und 17 ansichten von London. 1911. VIII + 263 ss. Preis geb. M. 2,80. Halle, Gesenius.

Die bearbeitung kommt den bedürfnissen der mittelschulen, die eine beschränkung des stoffes verlangen, in zweckmäßiger weise entgegen. Ansprechend ist in beiden teilen die einrichtung der grammatik, wo die zweigespaltene seite links die beispiele, rechts die daraus abgeleiteten regeln bietet. Aufgefallen ist mir in kapitel XVII des zweiten teiles, wo sich die stelle findet s. 61: *Hence, we soon became warmly attached to it — I am sure I did for one, and I never knew of any other boy being otherwise —,* daß in dem wörterverzeichnis dazu s. 84 *I for one* (ich zb., ich meinerseits) nicht erklärt worden ist. Ferner fehlt die zu dieser stelle nötige bemerkung, daß *to do* zur vertretung eines vorangehenden verbs gebraucht werden kann: *I did = I became warmly attached to it,* wenn man nicht nach *I did* aus dem vorhergehenden *become warmly attached to it* ergänzen will. Ebenda findet sich die

stelle: *we were well spoken of in the town, and rarely did any disgrace, by our appearance of manner, to the reputation of Doctor Strong and Doctor Strong's boys.* Hierzu auf s. 84: "*to disgrace* schande machen; *disgrace* schande". Die erste angabe war überflüssig und irreführend, da wir es an der stelle nicht mit dem verb, sondern dem substantiv *disgrace* zu tun haben; es war also vielmehr zu schreiben: *to do disgrace* schande machen. Im wörterbuch findet sich auf s. 201: *disgrace* schimpf, ungnade; dort ist also auf diese stelle wohl keine rücksicht genommen. S. 61 lesen wir noch: *through them I learned at second hand, some particulars of the Doctor's history — as how he had etc.* und finden weder eine angabe zu *at second hand* (aus zweiter hand) noch zu *as how,* das in der niederen volkssprache für *that* eintritt.

Dortmund, im November 1911. C. Th. Lion.

J. H. A. Günther, *A. Manual of English Pronunciation and Grammar for the Use of Dutch Students.* New and revised Edition. Groningen, J. B Wolters' U. M. 1911. 383 s.

In der einleitung heißt es: "This book is intended for candidates preparing for an examination in English." Die ersten 121 seiten sind der aussprache gewidmet und basieren im wesentlichen auf Sweet. Der zweite teil s. 125—383) gibt eine englische grammatik, in der die einzelnen erscheinungen ziemlich ausführlich besprochen und mit zahlreichen beispielen aus der neuesten literatur belegt sind. Wo nötig, ist die historische grammatik herangezogen.

Wenn auch das buch in erster linie für Holländer bestimmt ist, so ist es doch wegen der scharfen beobachtung des sprachgebrauches unserer zeit auch von jedem andern mit nutzen zu lesen.

Gera, Reuß. O. Schulze.

L. Hamilton, *The Practical Engushman.* Lehrbuch für öffentliche lehranstalten und für den privatunterricht. Zweite, verbesserte auflage. Berlin, Weidmann 1911. 219 ss. geb. preis M. 3,—.

Das buch ist dazu bestimmt, die Englisch lernenden mit dem Englisch des täglichen lebens bekannt zu machen Es enthält daher abschnitte über das haus, die verschiedenen zimmer, das mobiliar und die ausstattung, den haushalt, die küche, den lustgarten und küchengarten, das landgut *(farm),* die zeit, uhren und juwelen, das wetter, im zoologischen garten, berufe, gewerbe und kaufläden, verschiedene arbeiter und ihre werkzeuge, briefschreiben, post und telegraph, krankheiten, die teile des körpers, belustigung und zeitvertreib, reiten und fahren, anzeigen allerlei art, den geld-

markt und die börse, beim haarkünstler, über see- und eisenbahnreisen, gasthöfe, theater, geographie, geschichte und politik, redeweisen mit *Do* und *Get,* rechnen (nebst geld, maß und gewicht), die formen des gesellschaftlichen verkehrs *(Etiquette)* in England, formen der adresse, abkürzungen, musikzeichen, orthographische regeln, gesprächs-übungen und -gegenstände. Man sieht daraus, welch reicher inhalt geboten wird. Es geschieht in einer form, die der einprägung zu hilfe kommt, dazu dienen auch die 27 übungen, die den abschnitten I—XXVIII beigegeben sind. Ich nehme keinen anstand, das buch als ein sehr nützliches und brauchbares angelegentlich zu empfehlen, wenn ich auch der ansicht bin, daß nur in solchen lehranstalten, wo Englisch nur praktischer zwecke wegen gelernt wird, an eine einführung gedacht werden kann; in der hand des lehrers zur gelegentlichen benutzung beim unterricht kann es auch sonst gute dienste leisten. Dem satze des vorworts: »Kein wort darf als zu alltäglich geltend angesehen werden, um nicht gelernt zu werden, keines als zu unbedeutend, um nicht gewußt zu werden« kann ich nicht ganz beipflichten, da damit zu viel verlangt wird. So scheint mir auch zb. auf s. 10 in übung I 21: *Give the German for,* (das komma ist zu tilgen) *the following words, and explain their meanings in English* eine anzahl wörter der art, daß ihre bekanntschaft wohl nur in einem eintretenden notfall notwendig ist, wie zb. *cantilever, culvert, dado, dormer, flange, underpinning, flue, hod, jambs, mullion, gargoyle* ua. Die absicht des verfassers ist, daß der schüler solche wörter im wörterbuche nachschlagen soll. Wo soll aber die zeit dafür herkommen? Bei dem abschnitt 30 *Do and Get* s. 143 ist die übersetzung von '*Did he though?* Ja hat er (es getan)?' nicht angemessen, besser wäre: »Hat er denn das wirklich getan?« oder einfach: »wirklich?« Ferner fällt auf, daß für *He is done for* und *He was done for* (s. 174 o.) die übersetzung gegeben wird; eins von beiden war überflüssig. S. 175: '*Please get me a cab!* Bitte holen Sie mir einen wagen'. Für 'holen' wäre besser 'besorgen'. — S. 175: *To get the better af* (lies of) *anyone.* Jemanden (lies jemand) übervorteilen. — S. 217 z. 9 v. u. *The English language in spoken:* statt *in* lies *is.*

Dortmund. C. Th. Lion.

Gustav Krüger, *Unenglisches Englisch. Eine sammlung der üblichsten fehler, welche Deutsche beim gebrauch des Englischen machen. (Schwierigkeiten des Englischen,* IV. teil). Dresden und Leipzig, C. A. Kochs verlags-

buchhandlung (H. Ehlers). 1911. VIII + 144 ss. Geh. M. 3,—, geb. M. 4,—.

In ihrem untertitel erinnert K.s neueste arbeit an das nächstdem 50 jahre alte büchlein von David Asher, *Die fehler der Deutschen beim mündlichen gebrauch der englischen sprache* (1. aufl. 1864), ist aber von diesem so verschieden als nur irgend möglich. Vor allem beschränkt sich Kr. durchaus nicht auf die syntax und synonymik, sondern berücksichtigt in gleicher weise orthographie, wortbildungslehre, stilistik und phraseologie. Auf allen diesen gebieten will er eine sammlung der fehler geben, »in welche ein Deutscher beim gebrauch des Englischen regelmäßig verfällt, weil ihn die eigene innere sprachform oder die bedeutung eines (unter umständen auch französischen oder lateinischen) wortes, welche von derjenigen eines verwandten englischen wortes abweicht, dazu verführt, und die deshalb sogar von denen gemacht werden, welche sich jahrzehntelang in England aufgehalten haben oder aufhalten«. Auch rein äußerlich unterscheidet sich K.s fehlersammlung von der Asherschen dadurch, daß sie alphabetisch angelegt und nicht ein übungsbuch, sondern ein nachschlagewerk ist.

Bei der ungeheuren fülle des stoffs kann natürlich nur eine auswahl geboten werden, und diese auswahl muß selbstverständlich subjektiv ausfallen. Ich erinnere mich, wie wir in ähnlicher weise in tertia ein lateinisches merkbuch führten, das im lauf von zwei jahren zu einem wahren pandemonion von notizen, regeln und warnungstafeln wurde. Dieses merkbuch erhielt dadurch seinen ganz besonderen wert, daß es unmittelbar aus der praxis des unterrichts hervorging und die in der lektüre und der übersetzung ständig wiederkehrenden fehler betraf. Nun ist aber der lektüre- und übersetzungsstoff fast an jeder schule wieder ein anderer, und das beeinträchtigt die verwendung eines und desselben merkbuchs an verschiedenen anstalten sehr wesentlich. Das gilt in erhöhtem maße für K.s buch, weil im neusprachlichen unterricht die genannten unterschiede noch viel größer sind. Der selbständige wert der in dem buch vorliegenden leistung wird dadurch nicht berührt. Denn Krüger bietet uns auch hier wieder eine solche menge von feinsinnigen beobachtungen, zeigt sich auch hier wieder als ein so feiner kenner der englischen sprache, daß wir ihm für seine gabe nur dankbar sein können. Diese dankbarkeit darf uns aber gegen offenbare mängel des buches nicht blind machen.

Der geringste jedenfalls ist der, daß in die fehlersammlung zuweilen fälle aufgenommen sind, in denen die gefahr für den Deutschen entweder nicht anzuerkennen oder zum mindesten nicht größer ist als für jeden andern Nichtengländer auch. Vgl.

614. herrschen. Tiefer friede herrschte im dorfe, *profound peace prevailed, reigned* (nicht *ruled) in the village.*

Warum soll gerade der Deutsche hier versucht sein, *to rule* anzuwenden?

Bedenklicher ist es, daß die versuchung einem bisweilen direkt vor die augen gerückt wird. Der lernende begegnet jedenfalls hundert-, wenn nicht tausendmal den wörtern *letter, hat, dirt,* und lernt diese mit voller sicherheit anwenden, bis er einmal die gefährlichen versucher *brief* (als subst.), *hood* und *smut* antrifft. Wozu also vor einer gefahr warnen, die gar nicht besteht? Weit eher fühlt sich der Deutsche versucht, 'genial' durch *genial* zu übersetzen, wo die warnung fehlt.

Einer ersprießlichen verwendbarkeit des buches im unterricht steht aber vor allem im wege das ungeheure, über 1579 nummern verteilte vielerlei. Da ein übersichtsregister fehlt und auch verweise zwischen den einzelnen nummern, so wünschenswert sie oft wären (wie zwischen den nummern 276 u. 746, 473 u. 1019, 622 u. 1469, 776 u. 1282), nur ganz selten gegeben sind, so kann der lernende schlechterdings nicht wissen, wo er das gewünschte. suchen soll. Wer ahnt zb., daß unter dem wort 'zeit', das zunächst phraseologisch behandelt wird, sich im weiteren verlauf auch die wichtigsten tempusregeln finden? Auf der andern seite wird ein systematisches durcharbeiten des buches durch die beständige trennung von zusammengehörigem unerquicklich und unfruchtbar gemacht. Wohl ist der wiedergabe des bestimmten artikels durch das possessivpronomen eine besondere nummer gewidmet, nicht aber der viel wichtigeren verwendung des unbestimmten artikels im Englischen. Dafür finden wir unter fünf verschiedenen nummern folgende beispiele: *I have an appetite; I have an opportunity*, *I am in a position*, *I am in a hurry*, *once a quarter*.

Auch bei mehr äußerlichen abweichungen dürfte es sich empfehlen, gleichartige erscheinungen zusammenzunehmen und listen aufzustellen. Also etwa:

Substantivendungen.

franz.	philosophe	engl.	philosopher
	photographe		photographer
	lithographe		lithographer
franz.	paysan	engl.	peasant
	tyran		tyrant
	faisan		pheasant
	cormoran		cormorant

Adjektivendungen.

franz.	actuel	engl.	actual
	mortel		mortal
	naturel		natural
	réel		real
franz.	attentif	engl.	attentive
	instructif		instructive
	oppressif		oppressive
	actif		active
	passif		passive

In ähnlicher weise wären die fälle zusammenzustellen, wo wir franz. -nn-, engl. -n- haben (*honneur — honour, ennemi — enemy* &c.).

Ich betone nochmals, daß diese ausstellungen nur die anordnung des stoffs betreffen. Was den inhalt anbelangt, so ist mir kaum etwas aufgefallen, das die kritik herausfordern würde. Ein paar kleinigkeiten seien hier angeführt. Wenn K. für 'das schafott besteigen' *to die on the scaffold* angibt (170), so gilt das nur in dem prägnanten sinn 'hingerichtet werden'; im eigentlichen sinn kann man ruhig *to mount* gebrauchen. Vgl. Sweet, N. E. Gr. II 101: *he mounts the scaffold . . . the executioners approach.* Zu nr. 1115 ist zu be-

merken, daß *I regret to say* auch im franz. eine idiomatische entsprechung hat *(j'ai le regret de dire)*, und daß man nicht *je regrette de devoir dire* zu sagen braucht. Wenn für 'zweifellos' unter anderem *indubitably* angegeben ist, so wäre mit noch größerem recht *undoubtedly* zu nennen.

Weshalb in nr. 789 die bekannte Hamletstelle in der form *neither a lender nor a borrower be* (statt umgekehrt) erscheint, ist mir nicht recht ersichtlich.

Von besonders störenden druckfehlern ist mir aufgefallen s. 29f., wo nr. 323 mitten in nr. 322 hineingeschoben ist, und s. 58, wo zunächst zu verbessern ist *he stand at the door* (er stand in der tür) und zeile 7 bzw. 5 von unten *leave* und *have* zu vertauschen sind.

Ludwigsburg. Eugen Borst.

Léon Pommeret, *The Pommeret Method for Teaching the English Language by Conversation and Grammar.* First Book. Third revised and corrected edition. Berlin & Paris, 1911. XIV + 92 ss.

Der verf. steht auf dem standpunkt der direkten methode. Auf ihrem grundsatz des 'lehrens durch verdeutlichmachung' [sic!] beruht auch die methode Pommeret. Ihre besonderheit besteht darin, daß sie mehr als diese auch die grammatik betont, die ebenfalls auf dem weg der demonstration gelehrt werden soll: »denn es ist nicht schwieriger zu 'zeigen', was ein hauptwort oder ein zeitwort ist, als einen bleistift oder einen stuhl zu zeigen.«

Wir versprechen uns von der methode Pommeret nicht viel. Denn das gute daran ist längst gemeingut jedes modernen philologen geworden, und die einübung der grammatik an geistlosen fragen, die an die schüler gerichtet werden, bedeutet sogar einen direkten rückschritt in das neuphilologische mittelalter.

Eine phonetische transskription kommt in dem buche nicht zur verwendung.

Ludwigsburg (Württ.). Eugen Borst.

R. J. Russell, *English taught by an Englishman.* II. *Wie man in England plaudert und erzählt.* Freiburg (Baden), J. Bielefelds verlag, 1911. 119 ss Lwdbd. M. 1,80.

—, *Englisch für anfänger* I und II. Freiburg (Baden), J. Bielefelds verlag, 1911 und 1912. 49 und 64 ss. M. 1, und M. 1,25.

Dem in band 44, 153f. besprochenen ersten teil von *English taught by an Englishman (Wie man in England spricht und reist)* hat der verf. im gleichen verlag einen zweiten teil folgen lassen. Dieser stellt gegenüber dem ersten teil inhaltlich einen fortschritt dar, wenn auch der verf. uns vielleicht zu einseitig in den plauderton einer bestimmten gesellschaftsklasse — derjenigen, die immer über geld verfügt und stets dem dolce farniente huldigen kann — einführt. Die gespräche sind zwar nicht immer geistreich, aber immerhin unterhaltend. Die angeschlossenen übersetzungsübungen sind zweckmäßig, was in gleicher weise auch von den grammatischen übersichten (ss. 110 bis 118: Scheme of the principal parts of the Verb, Use of principal Auxiliary and Defective Verbs, Some Prepositional and other Phrases) gilt. Weniger einverstanden sind wir mit den bemerkungen zur übersetzung des englischen teils (ss. 88—109). Lieber noch das interlinearverfahren als hilfen wie *most*

of his spare time puzzling out 'den größten teil seiner freien zeit herauszutüfteln' (s. 92), wo der zugehörige text lautet: "he . . . spent most of his spare time puzzling out the meaning of the political leading article in any newspaper he could get hold of" (s. 17)! Unnötige wiederholungen finden sich s. 102: zweimal *according to,* s. 89 und 90: *Bart's* = 'St. Bartholomew's Hospital', s. 99 und 107: *equal to the occasion* = 'schlagfertig'. Der druck hätte sorgfältiger überwacht werden dürfen.

Von den beiden bändchen für anfänger verdient das erste keine ernsthafte besprechung. Die englischen, namentlich aber auch die deutschen sätze sind mehr als geistlos. Wenn der verf. im vorwort sagt: "schließlich gewöhne man sich daran auf englisch zu denken", so wundert man sich, wie jemand heute noch eine solche forderung aufzustellen wagt. Wie das buch im privatunterricht gebraucht werden soll, ist mir bei dem mangel jeglicher aussprachebezeichnung unerfindlich. Der zweite teil stellt blätter aus einem tagebuch dar, das ein junger Engländer, der von seinen eltern als *mater* und *governor* spricht, geschrieben haben soll. Es folgen kompositionsübungen und ein grammatischer anhang. Die regel, daß *must* nur in verbindung mit dem infinitiv des perfekts "zeit der vergangenheit" sei (s. 57), ist nicht richtig. Jedenfalls ist der satz *The destruction of Pompei must have been an awful sight* (die zerstörung von P. muß ein schrecklicher anblick gewesen sein) kein beleg dafür.

Ludwigsburg (Württ.) Eugen Borst.

MISCELLEN.

ZUM KAUFMANN VON VENEDIG.

Der merkwürdige mittelalterliche brauch, Wölfe vor gericht abzuurteilen und zu hängen, auf den Shakespeare, *Merch.* IV 1, 138 bezug nimmt, wird ausführlich in des *Magistri Reneri de Bruxella Tragoedia* erwähnt. Das lateinische, in elegischem versmaß geschriebene gedicht stammt aus der mitte des 15. jahrhunderts und ist in doppelter rezension von Ludovicus Tross (Hammone 1848) herausgegeben. In der zweiten rezension, vers 166—173 wird der in einer grube gefangene Wolf vor den richter *(praetor)* geführt, zum tode verurteilt, von den bauern umgebracht und dann an einen baum aufgeknüpft, wo, wie der dichter hinzusetzt, *adhuc illum pendere videbis.*

Berlin. Max J. Wolff.

ON A SCHOOL PLAY OF 1648.

In the British Museum (marked C. 34. b. 42.) there is a curious volume, of interest to students of the academic drama, and containing the following title-page:

Princeps | Rhetoricus | or | *Πιλομαχία.* | ye Combat of | Caps. | Drawn forth into | *ARGVMENTS,* | GENERAL and SPECIAL. | *Jn usum Scholæ* MASONENSIS: | ET | *In Gratiam totius Auditorii Mercurialis.* | *VENI, VIDE.* | Nella *φδ φνϱ* la *β.* | *LONDON,* | Printed for *H. R.* at the three Pigeons in | S. *Pauls* Church-yard. 1648.

The title, as far as and including the word Caps, is supposed to be printed on the inside lining of a school cap, the figure of which encloses it. The words "Nella *φδ φνϱ* la *β*" stand for the following Italian verse:

Nella fidelta finiro la vita[1]).

---

[1]) The same mysterious letters occur at the end of *The Distracted Emperor.* See Mr. A. H. Bullen's note in his *Old English Plays* (1885) iv. 383—4. For this reference I am indebted to Professor J. Q. Adams, Jr.

The volume is a small quarto of [vi,] 20 pages, consisting of three quires: [A], five leaves, B, C in fours.

Page [iii] contains "The Authors *Dedication* in private." Herein he calls his book "a *New Model of School-Regiment.*" "Tis a *Play*, in *earnest*, *durante vita. Ludus literatus in Ludo literario.* The subject of it, Method and Discipline without, *Lux* and *Tenebræ* within. For *Wit*, and *Dulnesse, Lying*, and *Darknesse*, is the matter we are to work on." The author, who calls himself Johannes Masonius, speaks of preaching and teaching, and upholds the Reformation. We gather, then, that he is a Protestant clergyman-schoolmaster. He writes from Camberwell, Surrey. "Mason's School" must have been a private one; Mr. A. F. Leach, in his history of Surrey schools *(The Victoria History of the County of Surrey* ii. 155—242, 1907), makes no mention of either the school or its master.

The play, the English title of which is *The Schoole Moderator, or The Combat of Caps*, was performed on December 21, 1647. The twenty pages of text give a description and interpretation of the play, and some of the lines spoken. At the end is the date, January 19, 1648.

"The whole draught of the invention moves upon two principal Hinges: 1. *The maine Plot*, or τὸ ἔργον. 2. *The Counter-plot*, or τὸ πάρεργον. The first designes forth the Orders of the Place in point of Government; the other, the Didacticall part, in way of Method, thus, in order following.

"1. The Maine Plot represents the Fundamentall discipline *in ordine ad Regimen usitatum Loci:* and is wrapt up in the first part of the Title, *(Princeps Rhetoricus).* In relation to the Authority of the Schoole Prince, his five Seniors, and twelve Sub-seniors or Keepers, throughout the whole yeere, and consisteth of two Dramaticall parts: 1. *Citement.* 2. *Inditement.* The Citement summons the Officers, Seniors, Sub-seniors, and Juniors in the first five Classes, at the instalment of their Prince. The Inditement belongs to the Fresh-men and Sub-juniors of the fift and sixt Forme, according as they stand severally charged by their Seniors.

"2. The Counter-plot layes forth (παρέργως) our Methodicall Exercise, *alternis diebus*, three dayes a week, *i. e.* Gramatically and Rhetorically on *Tuesday;* Poetically on *Thursday;* Logically on *Saturday*, *viz.* upon some *Thema simplex*, some one word Problematically given forth upon Munday morning: As *Cubus*, *Æra*, *Sphæra*, *Annus*, severall weeks, severall words, canvased Philologically through the Grammarians, Lexicons, Glossaries, Nomenclators, Criticks, Historians, *quasi opus Philologicum:* and also hunted through the Arithmeticians and Cosmographers *quasi Exercitium Mathematicum:* and forthwith out of the present Result the Declamers come forth, *quasi Praxis Rhetorica:* this for Tuesday *perenniter:* the Books being laid by the Librarie Keepers *præ manibus, in ordine ad Classes;* and the Exercise recorded in three Severall Books, and kept by χαρτοφύλαξ, the keeper of the weekly Papers.

"Now the *Thesis* or Controversall word for the present was *Pileum*, a Cap, being the garbe of the place. But occasionally at this time *è re natâ;* For a negligent young Student of the House had lost his Colledge Bonnet, whose name, together with his losse, renewed the old Schoole-game *The Parson has lost his Cap,* and so fell in accidentally to be the *Basis* of the Counter-plot and gave the Title *Πιλομαχία*. The subject of the second, third,

fourth Acts, debated Academically. And thus the two Plots interweave all the year *Scholasticè, Methodi gratiâ.* And to day *Dramaticè, Compendii causa, ut mundus in Tabellula*, The Essay of a Fortnights study. And thus much for the Argument at large."

The players were the "Domesticall Students," *i. e.*, those living in the master's house. I have space for only their English names. First came the officers: Princeps Rhetoricus or the School-Moderator; the Decider of Controversies; the Keeper of Keepers; and the Defender of Laws and Master of Requests. Then the four prime Monitors: the President of the Chapel; the Quest-man of Decency; the Monitor of Language; and the Observer of Invention. Then twelve subordinate Monitors, each named for his special office. Then the Court-Officers: the Master of Ceremonies; Atlas, the Master of Misrule; the Herald at Arms; the two Rhetorical Text-bearers (Aristotle on the right, Quintilian on the left); the Cap of Rhetorical Maintenance; and the Master-Keeper of the Fresh-men. Then the *Personæ personantes* Orchestricωs [sic]: Sir Shone the Parson or Caploser; Merlin's Chorister, or Fond Hope; and Eccho, or Empty Fame. Lastly the Fresh-men and Sub-juniors of the sixth Form: Sir Antonio Draggle-gowne; Sir Henrico Studie-hawk; Monsieur le Card-thummer; Monsieur le Tittle-tattle; together with Monsieur le Incongruo and the Vestibulum, or Petty Tyrones.

"The habit was uniform, *pro more loci, Πῖλος & τέβεννα*, Gown and Cap, differing in the colour of the *Phancy, quasi significator officii*, the ensigne of office. Onely the Prince and six prime Seniors wore Beavers, to shew the priviledge of their long standing, with Brims also reverst, in token of freedome above the rest; and deckt with stars of severall magnitudes; having in their right hands *Trunchions* of severall colours, & silk Bends ore their shoulders, *Emblemata Honorum*, *Types* of their *calling*. All white Gloves, white Pumps, Linnen Stockins [sic], knots differing in colour."

Four pages are devoted to describing the "Symbolicall Properties" of the heraldic and other emblems borne, and to pointing out the significance of the chief character. The English Prologue was as follows:

What Orders, Laws, Rights, Constitutions, here
Run yearly round in this *Schoole* Hemisphere:
And what *Our* Elders, and *Our* Classes doe,
Are this day tendred to your publique view.

Our Prince is King of Bees; whose well-mann'd throne,
No peevish Waspe can clime, nor lazie drone.
Under whose VERGE our new *Atlantis* lies,
And comes well-neere th' Utopian Paradise.

As for the scene that lies in Grecian-Rome,
A piece new weaved ith [sic] *Greek* and *Latian* lome;
Yet for your sakes (sweet Ladies) all along
The work's imbroder'd in our Mother Tongue.

Sirs, you are wise, accept what is not ill,
Who is not wise, let them do what they will.

We now come to the Argument.

Act I.

Princeps legitimè inauguratus, or, The Instalment.

Scene 1. The Keeper of Keepers appears, studying. He is interrupted by the two Text-bearers, who introduce to him Sir Shone. The latter brings a petition for the recovery of his cap; the Petition is accepted by the Keeper, who promises to present it in Court and to obtain "fair audience in the businesse."

Scene 2. Atlas "enters with his bonny fresh men, undertakes their protection, *contra gentes & jura;* and against the imperious wand of [the Master-Keeper of the Fresh-men], his main Antagonist and theirs. And this is the second trick of wit in the crosse plot, so to disturb the main plot."

Scene 3. The main plot begins. The Master of Ceremonies appears with the Keeper of the Fresh-men; they consult *De Curiâ rectè curandâ.* Exit the Master. The Keeper then brings in "his Fresh charge, pearcheth them up at the Bar: succeeds again *Ceremonius* with his whole Court-traine." On the grounds of (1) succession, (2) merit, (3) suffrages, and (4) laws and customs, they proceed to elect a Princeps Rhetoricus, incumbent of the Chair Mercurial, or Chair of Eloquence. "Then followes the citement of Officers; after that, the *Canto* or Hymne of Congratulation; the *Speeches* Encomasticall *ad Principem.* After the Citement, the Indictment is read against the *Tyroes* [freshmen], whose penalties are imposed in way of severall Theames, and liberty to speak for themselves, *par pœnæ culpa.* Their Patron is Lord of mis-rule."

Scene 4. Sir Shone abruptly breaks in, "in a great fume, impatient of longer attendance, a blunt, unbred, rude, insulse Scholar, and as roughly, entertain'd by the Guards-man: they chop Logick at staves end dilemmatically; Here I can have ye, & there; but pates find mediums. Master Keeper assaults the Parson . . . with Halberd Eloquence, the Parson indoctrinates the Keeper with Crab-tree Logick, but is foyled at his own weapon; till Misrule, and the Schoole-monitor . . . step in to his rescue; by whose provision and request, his Petition is heard, registred, and deliberated on, but deferred till the next Court Sessions Mercuriall."

Act II.

Princeps Pompaticus, or, The Entertainment.

Scene 1. "*Atlas minor*, alias *Misrule,* ascends his Astronomical Cabinet. A Scematicall figure is erected at the command of the Prince *de pileo restaurando* . . . This course failing, by the consent of the Court, a Hue and Cry is voiced. Sir *Shone* the Proclaimer. An Eccho answers within; he runs in after the Eccho, his supposed countriman; in stead of him, fals upon *Merlins* Chorister, the old welch Bard; who by the Harmonious power of his voice, summons in (in three severall dances) 18 Caps distinct." Here is the song:

Choris. Eccho, O Eccho; thou Oracle, O Eccho, Eccho tel.
Eccho. What shall the Eccho, Eccho tell?
Choris. The Scholars Cap is lost, how shal't be found?
Eccho. Charm Atlas, Charme the Caps from underground;
By six and six, so shall the Cap be found.

Choris. Caps all, O Caps all, appeare at Ecchoes call,
Six great, six small.
Eccho. Here, here we rise at Ecchoes call.
Choris. When you the Viols heare, brave Sprights appeare.
Eccho. Sound Viols sound, for at your sound we'l venter.
Roome, roome for Caps, by six and six we enter.

The first dance consists of the six Grammatical Persons I, Thou, He, We, Ye, They. After the dance they impeach one another *De furto Pilei.* Each lays it at another's door. "The second dance consisted of six Gipsies, Cap-men, of severall Colours. . . . By these colours is primely entended the principles and depth of mysticall Philosophie: in which the idle Scholars Cap is seldome found." The third dance is by a cardinal, a master of arts, a falconer, a seaman, a soldier, and a smith, wearing caps which indicate different degrees or callings. "The Dance ends merrily. *Lose-Cap* breaks his confining Circle, and chops in among the Caps, dancing; is defended from their Battouns by the Souldiers buckler, and carried away upon his shoulders; the Seamen advancing one leg, fuddle-Cap the other, shooing him in the *exit.*"

Scene 2. All vanish. Atlas demands further of Merlin's Chorister what is to be done.

Choris. Eccho, O Eccho, for *Merlins* sake O Eccho, once more tell,
Eccho. What shall the Eccho once more tell?
Choris. Tell who the Cap doth weare, and who goes clear.
Eccho. No figure cast by Spel, or Charm, or Magick:
But Scholar-like, by Grammar, Wit, and Logick.

In accordance with their interpretation of this oracle, the Prince orders "a preparation Scholasticall, *de Pilei disquisitione Etymologica.*"

Act III.

Princeps Rhetoricus, or, Criticus the Linguist.

Scene 1. The philological books are fetched from the library and examined, etc. (cf. the Counterplot above). The Prince is moderator; the Keeper of Keepers "and two head Monitors maintaining the Table in the middle, the other two at Desks *ex opposito,* and *Formes ex adverso* to *Forms.*" This also failing to reveal the lost cap, the Prince now orders an academical *certamen.*

Act IV.

Princeps Academicus, or, The Disputant.

Scene 1. A set dispute between the three main sciences. "The question is stated two waies, 1. Which is guilty of the Parsons Cap. 2. Which most worthy among themselves of the three. Next intervenes a Question between the two Princes, *Rhetorick* and *Misrule, de prioritate Galeri & Pilei,* the prehem-inence of the Hat and the Cap." The Cantabrigian Fellow-Commoners request a conference touching the new lost cap. It is granted; and the Court ad-journs.

Act V.

Princeps Judicialis, or, The Judge.

Scene 1. A Court of Judicature. The Fresh-men declaim on five themes: (1) horn-book, (2) the hawk, (3) long tail, (4) knave of clubs, (5) A noun is the name of a thing. Each begins by taking salt and water. Atlas is their prompter. By his mediation the bills of indictment (cf. i. 3) are at length expunged and the Fresh-men receive caps and the freedom of the college. Exit Atlas, who soon returns with the five counterplotters bearing the lost cap on a truncheon, *more triumphali.* After he has explained how it happened, "he and his seniors are invited to an Astronomicall dance in reference to the Planets, with Laurels, each bearing a star advanced frontwise. Then the Prince "gives his charge to the *Tyrones, Juniors,* and *Seniors* in their turns, concluding that *Religion* is the *finis ultimatus*, the ultimate End of all our Studies; and *Humility* the last work of Religion, ending with this Motto, *Quantò doctior, tantò submissior.*"

Epilogue.

Atlas, left alone, "presents the *Audience* with a *Caution* or two, by the Horarie Advise of his *Quadrant.* . . . Then warns them [it being now 3. 33 p. m.] . . . to hasten homewards, lest Ἀρτοφύλαξ the Keeper of the Great Bear meet with them after All. The Beare being a starting enemy to the Coach-Horse; and Twilight a dangerous time for Caps. *Venit Hesperus ite.*

So *Atlas* bids his Star-like Guests Adieu,
As you have shin'd on *Vs* this *Day,*
With friendly *Influence:* So may
The New year shine on *You.*"

In the British Museum *Catalogue*, following Egerton's *Theatrical Remembrancer*, 1788, this production is ascribed to the John Mason who published, in 1610, the play of *Mulleasses the Turk* (2d ed. 1632). It seems to me, however, extremely unlikely, indeed all but impossible that they should be by the same author, for three reasons:

1. The difference in dates is considerable — thirty-eight years. The author of *Mulleasses*, if living, must have been in 1648 at least sixty years old. If he was the John Mason who proceeded B. A. at Catharine Hall, Cambridge, in 1606[1]), let us suppose at the age of twenty, he would then, in 1648, be sixty-two years old. *Princeps Rhetoricus* certainly seems like the work of a younger man, nearer in age to the boys for whom he arranged the play.

2. There is a wide difference in tone and moral sentiment. The author of *Mulleasses* needed to be thoroughly regenerated before he would make an acceptable clergyman. That such a man should be found thirty-eight years

---

[1]) My colleague Professor J. Q. Adams, Jr., in his forthcoming edition of *Mulleasses,* calls attention to Baker's remark (*Biographia Dramatica*, 1782): "He is supposed to have been of Catharine Hall, Cambridge, and to have taken the degree of B. A. there in 1606."

later preaching and conducting a boys' school may be possible, but does not seem likely.

3. The author of *Princeps* betrays no knowledge of stage craft such as the author of *Mulleasses* must have possessed. The manner in which the loss of Sir Shone's cap is handled points to an utter lack of dramatic imagination. *Princeps* is nothing more than a series of detached school scenes and dialogues or disputes. The author is much more interested in heraldry and allegory than he is in the play as such.

Is it possible to determine beyond doubt the author of *Princeps?* I fear not. There are six persons of the name connected with Oxford of whom one may have been the author:

1. John Mason, of Corpus Christi College, B. A. 1599, M. A. 1603, B. D. 1610.

2. John Mason, of Magdalen College, matriculated in 1602, *pleb. fil.*, but apparently took no degree. He later become governor of Newfoundland.

3. John Mason, of Brasenose College, B. A. 1606—1607, M. A. 1609.

4. John Mason, of Corpus Christi College, B. A. 1617, M. A. 1620.

5. John Mason, of Lincoln and Pembroke Colleges, B. A. Pembroke, 1625—26.

6. John Mason, of Exeter College, B. A. 1634—35.

On considerations of age I should be inclined to rule out the first three of these; but any one of the last three may have written the play. Or the author may have been a Cambridge man; unfortunately the Cambridge records of the early sixteenth century are not accessible. We do not know, of course, that he had a degree; but from his position as the head of a rather large school, and from the respect he evidently has for degrees (cf. the third dance in ii. 1), it seems likely that he was a B. A. or M. A.

Whoever he was, he is not undeserving of our gratitude for this glimpse of the performance that went on at Mason's School on that December afternoon in 1647. It has value both as an indication of the sort of training furnished by Master Mason, and as an illustration of how the dramatic instinct revealed itself, in young Englishmen and old alike, in the days when players and playwrights were under the ban.

Cornell University. Clark S. Northup.

ÜBER ABFASSUNGSZEIT UND ÖRTLICHKEIT VON BYRONS "MANFRED".

In seiner abhandlung *De rebus quibusdam . . . Manfred . . . praecedentibus* (1909) tut H. Varnhagen (unter anderem) dar, daß akt I, szene 1 des *Manfred* vor Byrons oberlandreise geschrieben worden sei, während auch er — wegen mangelnder beweise — es unbestimmt läßt, ob das übrige (abgesehen von dem später in Italien abgefaßten schluß) während oder nach der reise verfaßt wurde. R. Ackermann hat in seinem bericht über diese abhandlung (ESt. 42, s. 430) seiner freude

über die »meist sicheren resultate« ausdruck gegeben und nichts gegen die erwähnte hypothese eingewandt.

Im interesse der sache scheint es doch geboten, darauf und damit zugleich auf die frage des schauplatzes von *Manfred*, I 1 und III noch einmal zurückzukommen.

1. Varnhagens hypothese betr. I 1 stützt sich darauf (s. 11), daß der schauplatz hier »ganz unbestimmt gelassen« werde; dh. Byron möchte das drama konzipiert haben ohne die absicht, es in die hochalpenwelt zu verlegen, die ihm bei der konzeption aus eigener anschauung noch nicht näher bekannt gewesen sei.

Hierzu ist aber die allgemeine bühnenanweisung (Poetry, ed. E. H. Coleridge, IV, s. 83) heranzuziehen:

> The scene of the Drama is amongst the Higher Alps — partly in the Castle of Manfred, and partly in the Mountains.

Byron brauchte also bei der bühnenanweisung zu I 1. —

> Scene, a Gothic Gallery,

nicht nochmals näher zu lokalisieren. Er tat es auch nicht im III. akt:

> A Hall in the Castle of Manfred.

Der schauplatz des ganzen liegt eben *amongst the Higher Alps*. —

2. Ferner zieht Varnhagen als »wesentlich« für seine annahme, daß I 1 schon vor der oberlandreise geschrieben worden sei, folgendes heran (s. 11):

> »In dem gesang der sieben geister sagt der zweite geist der berge: *Mont Blanc is the Monarch of Mountains.* Das war der Mont Blanc für Byron aber nur, bevor er die Berner alpen gesehen hatte; dann trat die Jungfrau an seine stelle . . . *I think the Jungfrau, and all that region of Alps, . . . much finer than Mont-Blanc and Chamouni.* Hieraus wird nun zu schließen sein, daß der gesang der sieben geister und auch das, was vorhergeht . . ., vor dem 17. September 1816 geschrieben ist.«

Aus mehreren gründen erscheint die stichhaltigkeit dieser schlußfolgerung nicht über jeden zweifel erhaben.

Einmal ist es durchaus im sinne des geistes der berge, daß er nicht einen schönen, sondern den höchsten berg weit und breit als den herrscher der berge feiert.

Ferner fügte Byron noch bei:

> [much finer than Mont-Blanc and Chamouni,] or the Simplon.

Diese beifügung ist für die beweisführung nicht nebensächlich. Dies urteil Byrons stammt erst vom 25. März 1817 und ist ein vergleich der alpenlandschaften, die ihm den größten eindruck machten; dabei trägt, rein landschaftlich, die Jungfrau und die ganze dortige alpengegend nachhaltig den sieg davon; also trat

nicht allein die Jungfrau an die stelle des vorher gesehenen Montblanc (vgl. Varnhagen), sondern überstrahlte auch den später gesehenen Simplon.

Wenn nun Byron die Jungfrau usw. *much finer* fand als den Mont Blanc, so war dieser als *Monarch* damit noch keineswegs entthront: er ist und bleibt der höchste, und Byron konnte trotzdem eine andere alpengegend viel schöner finden[1]).

Überdies aber ist diese bezeichnung des Mont Blanc als des königs der berge etwas, was in der englischen literatur jener zeit mehrfach vorkommt.

S. T. Coleridge sagt in *Hymn before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni* (1802):

O sovran Blanc! . . . Thou first and chief, sole sovereign of the Vale . . . Thou kingly Spirit throned among the hills!

James Montgomery nennt in *The Wanderer of Switzerland* (1806; ausg. von 1823, s. 37) den Mont Blanc *monarch* der alpen. Dies gedicht war Byron wohlbekannt. *Manfred* weist sehr bestimmte ähnlichkeiten damit auf.

Mrs. Shelley spricht 17. Mai 1816 (J. Marshall, The Life and Letters of M. W. Shelley; I, s. 133) von *the majestic Mont Blanc.*

Endlich Shelley selbst, in *Mont Blanc:*

Where Power . . . comes down From the ice gulphs that gird his secret throne;

ferner:

Mont Blanc appears . . .
Its subject mountains their unearthly forms
Pile around it.

Wir haben es also mit einer ganz herkömmlichen anschauung zu tun, die Byrons versen

Mont Blanc is the monarch of mountains,
They crown'd him long ago . . .

die unmittelbare chronologische sowie die subjektive beweiskraft nimmt. —

Für die entstehungszeit des *Manfred* dürfte sich daraus also wohl nichts gewinnen lassen. —

---

[1]) Vgl. Me de Staël, *De l'Allemagne*, I, kap. 20, wo sie von der Jungfrau sagt: "elle est moins haute que le Mont-Blanc, et cependant elle inspire plus de respect parce qu'on la sait inaccessible." Vgl. übrigens auch Byron, *L. J.* IV 96 (1817), wo er die Jungfrau und den Simplon über »Chamouni« stellt.

3. Varnhagen regt weiter an, ob nicht I 1 noch vor dem besuch Byrons in Chamounix (29. bis 31. August) geschrieben sein möchte. Die Shelleys hätten ihm vielleicht die bemerkungen

Around his waist are forests braced,

und

The Glacier's cold and restless mass

durch ihre schilderung zugetragen (sie kamen am 27. Juli von ihrem abstecher ins Mont Blanc-gebiet zurück).

Es erscheint freilich wahrscheinlich, daß Shelleys *Mont Blanc,* den er Byron wohl vorlas (was Varnhagen nicht in betracht zieht), auf die dichterische schilderung des Mont Blanc bei Byron eingewirkt hat. Dies bedingt aber natürlich keineswegs, daß wegen dieser ähnlichkeiten die abfassungszeit von Byrons Mont Blanc-gedicht zwischen Shelleys rückkehr und Byrons eigenen abstecher nach Chamounix fallen müsse. Denn Coleridges *Hymn* weist ebenfalls manchmal ähnlichkeiten mit Byrons gedicht auf, und überdies mit Shelleys *Mont Blanc* (s. unten).

Deshalb ist es nicht gestattet, diese gemeinsamen ähnlichkeiten (die Varnhagen nicht vermerkt hat), als beweismittel für die zeit der abfassung von *Manfred,* I 1, heranzuziehen; auch die einwirkung des *Faust* auf *Manfred* I 1 genügt nicht (die, wie Varnhagen feststellt, erst mit dem besuch Monk Lewis' in Diodati vom 14. August ab einsetzen konnte), um darzutun, daß I 1 vor dem besuch in Chamounix abgefaßt wurde.

Im gegenteil: es stehen dieser annahme vor allem auch Byrons eigene angaben (die auch Varnhagen, s. 12, zum teil anführt) über die entstehung des *Manfred* unter den eindrücken der Berner alpenwelt geradezu entgegen, und man kann sie nicht, wie Varnhagen es tut (wegen einer nicht durchschlagend begründeten vermutung), als unzulänglich beiseite schieben.

Sie lauten:

As to the germs of *Manfred,* they may be found in the Journal which I sent to Mrs. Leigh, . . . when I went over . . . the Wengeren or Wengeberg Alp and Scheideck and made the giro of the Jungfrau, Schreckhorn, etc., etc., — (L. J. IV., s. 174).

Byron fährt fort, was Varnhagen nicht wiedergibt:

I have the whole scene of *Manfred* before me, as if it was but yesterday, and could point it out, spot by spot, torrent and all.

Und ferner (Varnhagen, s. 12):

It was the Staubach and the Jungfrau, and something else, . . . that made me write *Manfred.* (L. J., V, s. 37; 7. Juni 1820).

Varnhagen sagt dazu:

Diese aussprüche gelten von dem drama als ganzem und schließen keineswegs aus, daß ein kleiner bruchteil, wie es die erste szene . . . ist, schon vorher entstanden ist.

Aber eben, weil Byron dort von dem drama als ganzem spricht, erscheint es nicht angängig, einen teil desselben als früher entstanden aufzufassen, — ob man diesen teil nun als einen kleinen bruchteil gering anschlägt, oder ihn inhaltlich durchaus als zu dem ganzen passend höher wertet.

Eines ist gewiß unbestreitbar: hatte Byron akt 1, szene 1 des *Manfred* schon vor der oberlandreise abgefaßt, so konnte er nicht wohl 1817 und nochmals, übereinstimmend, 1820 schreiben, daß *the germs of Manfred,* wie er es 1817 nennt, im Schweizer tagebuch von 1816 zu finden seien, daß jene gegend ihn dazu gebracht habe, das drama zu schreiben.

Weshalb sollte er dies behauptet haben, wenn es nicht richtig war? — Übrigens liegt noch ein weiteres zeugnis Byrons vor (L. J., IV, s. 80):

I wrote a sort of mad Drama, for the sake of introducing the Alpine scenery in description . . . The scene is in the Alps and the other world . . .

Daß er die Alpen im 1. teil nicht weiter erwähnt, ist kein beweis dafür, daß er sie, als er diesen teil schrieb, noch nicht kannte.

4. Für den III. akt nimmt Varnhagen (s. 11) an, daß er, ebenso wie der II., in den Berner alpen gedacht sei, — dort also sei nun auch Manfreds schloß; dh. nach der reise durchs oberland hätte Byron dann dies schloß, das anfänglich (I 1) nicht dort gedacht gewesen sei, dorthin verlegt. Varnhagen führt als beweis für das Berner oberland im III. akt das auftreten des abtes von Saint-Maurice an, oder vielmehr das "Schreckhorn und das kloster Saint Maurice" [1]).

Für die örtlichkeit des schlosses Manfreds, dh. des III. aktes, beweist aber die einführung des abtes von Saint-Maurice gar nichts.

Ein ort oder ein kloster dieses namens (oder auch Sankt Moritz) ist im oberland gar nicht vorhanden. Vielmehr könnte Byron am Genfer see von der alten abtei Saint-Maurice (im süd-

[1]) A. Brandl, *Goethe und Byron* (Österr. rundschau, 1883, I, s. 66b), spricht von dem III. akt »im kloster«. Vgl. die bühnenanweisungen Byrons.

lichen Wallis) gehört haben, die noch heute von Augustiner-chorherren bewohnt ist (Bädekers Schweiz, s. 227 f.)[1]).

Ja, mit vorsicht möchte daran erinnert sein, daß der abt von St. Maurice schon im ersten entwurf von *Manfred*, III, vorkommt, und daß Byron und Hobhouse auf der reise nach Italien ihr zweites nachtquartier am 6. Oktober — sie hatten Diodati am 5. verlassen — im St. Maurice im Wallis nahmen. Hobhouse (Recollections, II, s. 30) sagt darüber ua.:

> Byron called me out to look at the rocks and the church and the snow-tops of Dent du Midi, sleeping in the moonlight and apparently close to us, like the scene in a theatre.

Vergleiche *Manfred*, III 4, 1 f.:

> The stars are forth, the moon above the tops
> Of the snow-shining mountains. — Beautiful!

Diese stelle ist jedenfalls erst 1817 geschrieben, und zwar während Byrons aufenthalt in Rom. Aber auch der erste entwurf des III. aktes dürfte erst in Venedig geschrieben worden sein, und zwar (vgl. Varnhagen, s. 13) zwischen etwa dem 2. Januar und 15. Februar 1817. Gerade die einführung des abtes von St. Maurice ist ein weiterer anhaltspunkt dafür, daß der III. akt noch nicht am Genfer see geschrieben wurde[2]).

Da nun Byron diese fern gelegene abtei ohne bedenken in die gegend von Manfreds schloß verlegt — der abt von Saint-Maurice hätte einen weg von mehr als 70 km luftlinie und überdies über die Berner oberlandkette machen müssen, um zu Manfred zu gelangen —, so hätte an sich auch die verbannung Manfreds auf das Schreckhorn — mit hilfe überirdischer gewalten — in der ersten bearbeitung der schlußszene nichts beweisendes für die

---

[1]) Saint-Maurice wurde schon von E. H. Coleridge (IV, s. 120, anm. 2) richtig lokalisiert.

[2]) Ich möchte hier darauf hinweisen, daß Byrons angabe, er habe akt III während seiner fieberkrankheit nach dem 18. Februar geschrieben, sich offenbar auf die abschrift aus dem schon vorhandenen urtext bezieht; vgl. *L. J.*, IV, s. 68 (9. März). Ferner mag darauf hingewiesen sein, daß nach dem passus I 1, 171—190, den Varnhagen für eine einschiebung zum zweck der eingliederung der *Incantation* hält, folgende anmerkung Byrons steht: "N. B. Here follows the 'Incantation', which being already transcribed and *(I suppose) published,* I do not transcribe again." Dies muß gegen ende 1816 geschrieben sein, da B. um diese zeit ähnliches in einem briefe sagt (*L. J.* IV, s. 37) und erst am 2. Januar 1817 die nachricht von der veröffentlichung der *Incantation* etc. erhielt (vgl. das.). Dies zeigt, daß Byron sich in der zwischenzeit doch mit seiner dichtung beschäftigt hatte, trotz *L. J.* IV, s. 43.

örtlichkeit des *Manfred.* Denn Schreckhorn und St. Maurice haben nichts mit einander zu tun.

5. Es läßt sich aber, ganz ungezwungen, beweisen, daß der schauplatz des III. aktes des *Manfred,* bzw. von Manfreds schloß tatsächlich das Berner oberland ist.

Erstens sagt Graf Manfred zum Gemsenjäger (II 1, 5 f.):

> . . . I do know
> My route full well, and need no further guidance.

Die hütte des jägers aber ist *among the Bernese Alps* (Varnhagen, s. 11), und wenn Manfred die pfade dort *full well* kennt, dürfte sein schloß nicht allzuweit entfernt sein.

Zweitens aber heißt die bühnenanweisung zu III 3:

The Mountains — The Castle of Manfred at some distance — A Terrace before a Tower, —

und Manuel sagt (vers 36 f.):

> Yon red cloud, which rests
> On Eigher's pinnacle, so rested then . . .

Dies dürfte ausschlaggebend sein für die von Byron gedachte örtlichkeit.

Dazu kommt noch, was der jäger (II 1, 7 ff.) sagt:

> Thy garb and gait bespeak thee of high lineage —
> One of the many chiefs, whose castled crags
> Look o'er the lower valleys.

Dies dürfte ein treffender hinweis auf das gewesen sein, was Byron auf seiner reise durch das Simmental (zb. schloß Rougemont, burg Vanel, Wimmis) und dann beim eintritt in das Lütschinental (burg Unspunnen) sah. Daß diese letzte ruine, von der aus man Jungfrau und Eiger prächtig vor sich liegen sieht[1]), und die man von der straße bei Wilderswil, von Interlaken kommend auf der rechten talseite, am hang der höhen in ziemlicher entfernung erblickt, der von Byron gedachte ort von Manfreds schloß sein möchte, ist schon längst angenommen worden. Dies dürfte aber auch für I 1 gelten, obschon diese szene kein besonderes lokalkolorit aufweist (vgl. oben absatz 1 u. 3). —

* * *

[1]) Vgl. Me de Staël, *De l'Allemagne,* I, kap. 20, anläßlich des Interlakener festes: "L'un de ces signaux enflammés semblait placé dans le ciel, d'où il éclairait les ruines du château d' Unspunnen, . . . Des ténèbres profondes environnaient ce point lumineux, et les montagnes, qui pendant la nuit ressemblent à de grands phantômes, apparaissaient comme l'hombre gigantesque des morts qu'on voulait célébrer."

Es mag nicht überflüssig sein, hier die Mont-Blanc-gedichte von Coleridge, Shelley und Byron, soweit sie zu vergleichen sind, nebeneinander zu stellen:

Coleridge, *Hymn before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni* (1802).

3 ff. . . . O sovran Blanc!
The Arve and Arveiron at thy base
Rave ceaselessly; for thou, most awful Form!
Risest from forth thy silent sea of pines,
How silently!

29 ff. Thou first and chief, sole sovereign of the Vale!
O struggling with the darkness all the night,
And visited all night by troops of stars, . . .

39 ff. And you, ye five wild torrents fiercely glad! . . .
And who commanded (and the silence came),
Here let the billow stiffen, and have rest?

51 ff. Torrents, methinks, that heard a mighty voice,
And stopped at once amidst their maddest plunge!
Motionless torrents! silent cataracts[1])!
Who made you glorious . . .?
GOD! let the torrents, like a shout of nations
Answer! and let the ice-plains echo, GOD!
GOD! sing ye meadow-streams with gladsome voice!
Ye pine-groves, with your soft and soul-like sounds!
And they too have a voice, yon piles of snow,
And in their perilous fall shall thunder, GOD!

66 ff. Ye eagles, play-mates of the mountain-storm!
Ye lightnings, the dread arrows of the clouds! . . .
Utter forth God, and fill the hills with praise.

70 ff. Thou too, hoar Mount! with thy sky-pointing peaks,
Oft from whose feet the avalanche, unheard,
Shoots downwards, glittering through the pure serene
Into the depth of clouds, that veil thy breast — . . .

87 ff. Thou kingly Spirit throned among the hills, . . .
Great Hierarch! tell thou the silent sky,
And tell the stars, and tell the rising sun
Earth, with her thousand voices, praises GOD!

* * *

Shelley, *Mont Blanc* (23. Juli 1816).

12. Thus thou, Ravine of Arve — dark, deep Ravine —
Thou many-coloured, many-voicèd vale,
Over whose pines . . .

---

[1]) Dies vergleicht E. H. Coleridge mit *Manfred,* II 3, 5 ff.; s. unten.

16 f. Where Power in likeness of the Arve comes down
From the ice gulphs that *gird* his secret *throne*, . . .
. . . thou dost lie,
Thy giant brood of *pines* around thee clinging . . .

30. Thy caverns *echoing* to the Arve's commotion, . . .

61 f. Mont Blanc appears . . .
Its *subject mountains* their unearthly forms
Pile around it, ice and rock; broad *vales* between
Of *frozen floods* . . .

67 ff. A desert peopled by the storm alone,
Save when the *eagle* brings some hunter's bone.

71 f. . . . Is this the scene
Where the old *Earthquake*-dæmon taught her young
Ruin? . . .

76. The wilderness has a mysterious *tongue*.
80. Thou *hast a voice*, great Mountain, to repeal
Large codes of fraud and woe . . .

87 u. 94 f. *Earthquake*, and fiery floód, and hurricane, . . .
All things . . .
Are born and die;

100 ff. . . . *The glaciers creep*
Like snakes . . .
Slow rolling on; there, many a precipice,
Frost and the Sun in scorn of mortal power
Have piled: dome, pyramid, and *pinnacle* . . .

107 ff. . . . a flood of ruin
Is there . . . vast *pines are strewing*
Its destined path . . . the rocks, drawn down
From the remotest waste, have overthrown
The limits of the dead and living world,
Never to be reclaimed. The *dwelling-place*
Of insects, beasts, and birds, becomes its spoil
. . . So much of *life* and joy is lost. The race of man
Flies far in dread; his work and *dwelling*
Vanish . . .

127 ff. Mont Blanc yet gleams on high; — the power is there,
. . . And *many sounds*, and much of life and death.
In the calm darkness of the moonless *nights*
In the lone glare of day, *the snows descend*
Upon that Mountain; none beholds them there, [etc.].

136 f. . . . Its home
The voiceless lightning in these solitudes
Keeps innocently . . .

* * *

Byron, *Manfred* (Herbst 1816).

I 1, 60 ff. Voice of the Second Spirit:
Mont Blanc is the Monarch of Mountains [Col. u. Sh.][1]);
They crowned him long ago
On a throne [Col. u. Sh.] of rocks, in a robe of clouds [Col.],
With a Diadem of snow:
Around his waist are forests braced [Sh.][2]),
The Avalanche in his hand;
But ere it fall, that thundering ball
Must pause for my command [Col.].
The Glacier's cold and restless [Sh.] mass[2]),
Moves onward day by day;
But I am he who bids it pass [Col.],
Or with its ice delay.

I 2, 78 ff. [Ye Avalanches,] . . . ye pass,
And only fall on things that still would live;
On the young flourishing forest, or the hut
And hamlet of the harmless villager [Sh.].

II 3, 5 ff. . . . The glassy ocean of the montain ice,
We skim its rugged breakers, which put on
The aspect of a tumbling tempest's foam
Frozen in a moment [Col. u. Sh.] — a dead
Whirlpool's image[3]).
And this most steep fantastic pinnacle [Sh.],
The fretwork of some earthquake [Sh.] . . .
Is sacred to our revels [Goethe] . . .

* * *

Selbstredend können die wörtlichen anlehnungen zufällig sein; vieles ist ja durch die sache selbst gegeben. Möglich und sehr natürlich wäre es, daß Byron die beiden anderen gedichte beim anblick des Mont Blanc (Ende August) besonders lebhaft in die erinnerung getreten wären, so daß sie danach fest in seinen gedanken hafteten, — nicht nur ehe er ins oberland reiste, sondern auch danach.

Straßburg i. E. M. Eimer.

---

[1]) Auch Montgomery.

[2]) Auch eigene anschauung!

[3]) Vgl. auch Byrons *Journal*, *L. J.*, III, s. 360: "like *a frozen hurricane*."

THAT WHAT.

We, Dutch teachers of English, have to keep up an almost hopeless fight against a seemingly ineradicable *that what,* one of the traps into which our unwary pupils are constantly ensnared by the *dat wat* (German *das was*) of their mother-tongue.

Naturally the question will arise in the pupils', and perhaps in some teachers' minds, why should *that what* be wrong in English whilst the same combination is all right in the cognate language?

The explanation was given a few years ago by one of the contributors to *The Academy,* Lionel Johnson, in his review of Dr. Sommer's well-known book about the Arthurian legends (Cf. *The Academy* 1890, p. 237a). Commending the eminent qualities of the writer's achievement, he says:

> Soon after this occurs the only piece of bad English in Dr. Sommer's voluminous work: "*That what* is rendered by *that that.*" Neither Mallory nor any other Englishman ever wrote "that what", though the modern "that which" is certainly an improvement upon "that that", an ugly, yet not an obsolete, usage.

Now, is this statement absolutely true? Until quite recently I have believed it to be so, but awhile ago an American pupil of mine presented me with a lot of English grammars used in the best schools of the United States. The most scholarly production among these is, in my opinion, *An English Grammar* by James M. Milne, Ph. D. (Boston, Silver, Burdett and Company). This I selected for a somewhat closer inspection; and I was not a little surprised to find the following exposition on page 136:

> The antecedent of *what* when formerly it was expressed was *that*, and very rarely a neuter pronoun in the singular; as, —
>
> 1. *That what* he wills he does. — *Shakespeare.*
>
> 2. *That what* cannot be repaired is not to be regretted. — *Johnson.*
>
> 3. *That what* is extremely proper in one company is highly improper in another. — *Chesterfield.* —
>
> 4. *That what* will come, and must come, shall come well. — *Arnold.*

No further reference to the authors' works being given, I have not been able to verify the above quotations. Nevertheless I think the grammatical point they illustrate interesting enough to submit them to the notice of the readers of this periodical. Should any of them be in a position to throw more light on the *that-what* question, he will greatly oblige the writer of the present note.

Mr. Cornelis (Java) F. P. H. Prick van Wely.

15. ALLGEMEINER NEUPHILOLOGENTAG ZU FRANKFURT A. M. (27.—30. MAI 1912).

Dienstag, 28. Mai. 1. Sitzung. Herr direktor Dörr eröffnet die sitzung, dann kommen die vertreter zu worte, deren auch das ausland eine große zahl entsandt hat. Herr geheimrat Engwer hebt hervor, daß nur, wenn er dauernd in verbindung mit der wissenschaft bleibt, der schulmann seine aufgabe recht erfüllen kann. Geheimrat Kaiser begrüßt die bestrebungen der tagung, man müsse es besonders verstehen lernen, wie jedes volk sich eigenartig entwickelt hat, und mit dieser geistigen eigenart müssen die schüler vertraut gemacht werden. Der vertreter der frankfurter schulleiter nennt philologie und pädagogik zwillingsschwestern. Die heutige methode des unterrichts hat lehrenden und lernenden die zunge gelöst, über dem wortschatz steht noch der gedankenschatz. Direktor Dörr dankt allen diesen rednern und erwähnt, daß die veranstalter besonders zweierlei im auge behalten hätten: den zusammenhang zu wahren mit früheren tagungen und zwischen schule und universität. Um sich vor erstarrung zu bewahren, muß die neuphilologie nach zwei seiten hin lebendig sein: nach der vergangenheit (quellen) und nach der gegenwart.

Nachdem noch derer gedacht worden ist, die in den letzten zwei jahren gestorben sind, kommen die übrigen vertreter zu wort. Der vertreter des bayrischen kultusministeriums betont, der wissenschaft müsse ihr platz gesichert, und die praxis dürfe nicht vernachlässigt werden. Der hessen-darmstädtische vertreter erwähnt die frühe pflege der beiden fremdsprachen in seinem lande, während, wie hofrat Schipper (Wien) hervorhebt, man in Österreich sich die bestrebungen der neuphilologen zu nutze gemacht hat. Im namen der schweizer neuphilologen betont ein herr den wunsch, mit den deutschen zusammenzuarbeiten. Der vertreter der vereinigten staaten spricht hauptsächlich von der wechselwirkung zwischen den beiden nationen, die kulturaufgabe der neuphilologie ist annäherung, freundschaft. Nach einer kurzen pause spricht prof. Sadler (Leeds) über »England's debt to German Education«. Alle die großen erzieher (im weitesten sinne) unseres volkes zog der redner heran, um Englands abhängigkeit in erziehungssachen, besonders im 17. und 19. jahrh., darzutun.

Dann sprach prof. Brunot (Paris) über »L'autorité en matière de langage«. Autorität und ihr gegenteil, die unterordnung, werden durch worte dargestellt. Die alten sprachen sind von jeher ein ziel der eifersucht gewesen. Die versuche, die französische sprache festzuhalten, waren auch im 16. jahrh. unvollkommen. Im anfang des 17. jahrh. interessiert sich Richeleu dafür. Er macht aus der kleinen entstandenen gruppe eine körperschaft, die akademie mit ihrem Dictionnaire. Die revolution stellt dann die sprache auf festen grund. Von den bewegungen des 19. jahrhs. gewinnt das Lexikon am meisten. Im 17. jahrh. war der schriftsteller von der sprache beherrscht, im 18. jahrh. beherrscht der autor die sprache. Die kunst ist nun abhängig von der sprache. Wie jede andere autorität kann auch die sprachliche organisiert sein.

Morf (Berlin) gibt wegen der vorgerückten zeit nur einen abriß seines vortrages »Vom linguistischen denken«. Er erläutert seine gedanken an ausdrücken wie »das Eldorado«, »die reitende artilleriekaserne«, »der vierstöckige

hausbesitzer« etc., die streng sprachlich genommen falsch, aber eine folge des linguistischen denkens sind und daher nicht beanstandet werden dürften. Andere ausdrücke, die genau so gebildet sind, läßt man anstandslos durch, zb. pathologischer anatom. Die sprachform ist eben alogisch; man sagt fußfrei, meint aber freifüßig; sie ist durchaus gefühlssache, nicht gedankensache. So wurde im Französischen der lateinische konjunktiv stark verdrängt. Sprachfehler sind nicht immer falsch; was früher richtig war, ist jetzt oft falsch (gerochen — gerächt, geschreibt — geschrieben, frug — fragte). Die heutige sprache ist auf trümmern aufgebaut. Im korrigieren alter texte ging man oft zu weit, da man jene erscheinung nicht beachtete. Die veränderungen bringen starke reibungen mit sich (sprachverfall). Die sprache sinkt und steigt mit der kultur. Das aufkommen der präpositionen bedeutete den tod der kasus. Die starren regeln der grammatik sollten nicht als vorschrift angesehen, sondern müssen geprüft werden. Die verständlichkeit ist die hauptsache. Das linguistische denken macht frei, schafft frieden, stumpft nicht ab, hält aber davon ab, dem andern die eigene meinung schulmeisterlich aufzuzwingen. Der sprachliche unterricht muß gewiß genau fundiert werden, aber der lehrer soll über der grammatik stehen, nicht sprachtyrann sein. Schluß 1 Uhr.

Nachdem hierauf die teilnehmer am neuphilologentage von den vertretern der stadt Frankfurt im Römer empfangen und vorzüglich bewirtet worden waren, begann 3 uhr 15 minuten die 2. sitzung: In der viktoriaschule wurde die lehrmittelausstellung besichtigt, zu der prof. Eggert einige einleitende worte sprach. Da das Französische wortärmer ist, muß jeder begriff schärfer bestimmt werden; die ausstellung zeigt daher viele französische einsprachige wörterbücher; handliche deutsche für die schule fehlen noch. Wörterbücher, nach sachen geordnet, waren da, auch solche, die nach ideenzentren geordnet sind (bes. für stilistische übungen), ferner solche, die sich besonders für fehlerbesprechungen eignen (gruppe B_1, s. katalog), solche, die die abweichungen zwischen grammatik und praxis zeigen (Gr. B_2), phraseologien, realienbücher und Teubnersche künstlersteinzeichnungen für neusprachlichen unterricht.

In der akademie sprach sodann Panconcelli-Calzia über »Sprachmelodie und den heutigen stand der forschungen auf diesem gebiete«. Für genaue untersuchungen der sprache ist das experiment nötig. Röntgenstrahlen und kinematograph sind für die physiologische seite der experimente; die übertragung des tones auf papier genügt noch nicht. Der phonograph und das grammophon sind nötig. Die glyphen werden in kurven verwandelt und gemessen; die wellenlänge wird gemessen, die kurve berechnet und dann der ton festgestellt. Zu unterscheiden sind 3 töne (hoch, mittel, tief) und die intervalle, ferner bei einigen sprachen der wurzelton. Die wörter haben einzeln gesprochen, einen anderen ton als im satze. Auch der psychologische und der geographische faktor spielen eine rolle. Die lautschule ist nötig; wichtiger aber ist die sprachmelodie.

Über diesen gegenstand, die sprachmelodie, spricht hierauf dr. Driesen (Berlin). Er führt auf dem »Gramola« die typische sprachmelodie des Französischen und intonationsübungen vor. Das aufnehmen der sprachmelodie ist zwar angeboren, kann aber im unterricht gefördert werden. Die art des intonierens bei einem volk läßt auf dessen charakter schließen. Der Franzose

spricht crescendo, der Deutsche decrescendo. Die nun folgende vorführung — die texte lagen den hörern vor — wurde zunächst mit dem phonographen vorgenommen (erst ohne, dann mit den intonationszeichen), darauf mit dem Gramola.

Oberlehrer Doegen (Berlin) führt mit dem Odeon-apparat (mit doppeltrichter) atem-, dann flüsterlaute vor.

Nach kurzer diskussion zeigt Wolter (Berlin) die wirkung des pathegraphen (mit einem trichter aus holz) mit und ohne papierstreifen, für den unterricht, wie prof. hausknecht (Lausanne) hervorhebt, besser ohne ihn. Der Pathegraph ist eine art phonograph.

Reko (Dippoldiswalde) zeigt nunmehr eine selbst konstruierte sprechmaschine, einen leicht tragbaren plattenapparat und macht vor den hörern eine aufnahme, die er gleich darauf zu gehör bringt. Schluß 3/4 7 uhr.

29. Mai. 3. allgemeine sitzung. 9 uhr 15 minuten. Prof. Wechsler (Marburg) spricht über »die bewertung des literarischen kunstwerks«. Ohne rücksicht auf zeit und ort seines entstehens kann ein kunstwerk nicht bewertet werden. Die bewertung ist sache eines subjektiven empfindens. Eine allgemein gültige kritik zu schaffen ist nicht durchführbar. Wegen der schwierigkeit hat man die beurteilung den literaten überlassen. Die wertmaßstäbe müssen aus dem schaffen des künstlers genommen werden, außerdem wird die bewertung durch die welt- und kunstanschauung beeinflußt, besonders die erstere. Der drang der selbstbefreiung bringt das bewerten zum ausdruck. In der kunst läßt sich nichts erzwingen außer der forderung der wahrhaftigkeit. In zeiten der hochkultur ist es für den künstler schwer, seine eigenart zu bewahren. Letztere wird zb. eingeschränkt durch die rücksicht auf die gesellschaft. Die trennung von kunst- und volkspoesie ist dadurch bedingt. Die literaturgeschichte könnte man als geschichte der literarischen kunstformen betreiben. Der ausdruck und die Goethesche »innere form« sind zu berücksichtigen. Das erstere moment offenbart sich lange zeit nur mittelbar. Das dritte moment ist die verkörperung des materials. Ein kunstwerk schaffen heißt präzisieren. Jedes kunstwerk muß einen gewissen Rhythmus haben. Keins der drei momente darf sich zu sehr vordrängen, wenn ein wahres kunstwerk entstehen soll.

Prof. Varnhagen (Erlangen) erläutert nunmehr seine 17 leitsätze »Über neuphilologische universitätsseminare, ihre einrichtung und ihren betrieb«. Die leitsätze liegen der versammlung vor. Die angelegenheit hat schon frühere neuphilologentage beschäftigt (Viëtor, Sieper). Die thesen sind der niederschlag Erlanger zustände. These 2 soll doppelanschaffung teurer werke vermeiden. These 3 fordert gleiches recht mit anderen seminaren. These 9 betont besonders die notwendigkeit positiver fachkenntnisse. These 10 ist nötig, weil früher fast nur sprachgeschichte getrieben wurde. These 11 ist in Hannover und Zürich in der hauptsache schon angenommen worden. These 13, die ähnlich wie these 7 ist, ist nur durchführbar, wenn die prüfungsordnung sich der sache annimmt. These 15: Die bücher müssen immer zur verfügung stehen. These 16: Die benutzung muß geprüft werden. — In der besprechung betont Schipper (Wien) die undurchführbarkeit der 2. these (zusammenlegung mehrerer seminare). Als assistenten wünscht er die studenten selbst. These 7 sei für Hospitanten; er wünscht

weniger stunden, da die Dozenten schon sehr viel zu tun haben. Sieper stellt fest, daß die beteiligung an den übungen sehr gering ist (auf 8 bis 10 vorlesungen 1 übungsstunde), da die studenten glauben, nur auf die menge des wissens komme es bei der prüfung an. Stengel (Greifswald) betont die notwendigkeit, solche thesen der breiten öffentlichkeit zugänglich zu machen. Stimming (Göttingen) meint, daß These 9 an die spitze zu stellen sei (zweck der seminarübungen) und hält die wissenschaftliche seite der übungen für die wichtigste. Viëtor (Marburg) hält einen großen teil der thesen für undurchführbar, da die studenten auch für andere fächer noch zeit haben müssen. Förster (Leipzig) ist auch für zusammenlegen der seminare. Als assistenten für die bibliothek zu wirken haben die studenten keine zeit, bevor sie doktoren sind. Redner unterscheidet praktische und wissenschaftliche seminare. Die letzteren bestehen wieder aus 1. seminaren für wissenschaftliche forschungen, 2. solchen für einführung in die wissenschaftliche methode, 3. aus dem instruktionsseminar (übungen). Über die thesen wird man sich nicht leicht einigen können, da jeder wohl eine andere art seminar im auge hat. Breul (Cambridge) ergreift bezüglich these 6 zur Lektorenfrage das wort. Die lektoren müßten besser bezahlt werden. Bezüglich these 16 fordert er, daß die modernen realien mehr berücksichtigt werden. (›Es ist der geist, der den körper baut, aber der körper muß auch ausgebaut werden, eventuell selbst durch freiwillige beiträge.‹) Klinghardt (Rendsburg) findet eine große lücke in den thesen und fordert eine auskunftsstelle für englische verhältnisse. In seinem schlußwort betont der vortragende, man sollte lieber die vorlesung kürzen als die übungen.

H. Schneegans (Bonn) spricht hierauf über »Die frage der doktordissertation«, die schon mehrfach zur debatte gestanden hat. Die dissertation an sich erstrebenswert; schwierig ist das suchen des themas, der dozent muß mithelfen, aber das gebiet muß der student selbst angeben. Der dozent muß darauf achten, daß die wissenschaft gefördert wird, und daß das thema für den doktoranden sich eignet. Die frage, wann soll das doktorexamen gemacht werden? beantwortet redner zunächst mit der forderung, daß auch der zukünftige akademiker das staatsexamen machen sollte. Nach diesem zu promovieren ist nicht empfehlenswert; denn wer das staatsexamen gemacht hat, geht möglichst rasch in die praxis hinein und findet dann oft zum doktorexamen keine zeit mehr. Der dozent soll auf die wichtigkeit des staatsexamens aufmerksam machen. Die promotion sollte vor diesem stattfinden. Aber nicht jeder soll den doktor machen. Eitelkeit, ehrgeiz, titelsucht dürfen nicht die triebfeder dazu sein. Die dozenten können dabei mitwirken, indem sie die anforderungen erhöhen. Am schluß wendet sich redner gegen die teildrucke von dissertationen, da sie den bibliothekaren nur schwierigkeiten machten. Um zu verhindern, daß gleiche themata bearbeitet werden, sollte eine zentrale geschaffen werden, der alle dozenten die gegebenen themata mitteilen. — In der besprechung führt Förster (Leipzig) aus, daß das doktorexamen keine vorbereitung auf das staatsexamen ist, daß es auch nicht überschätzt werden darf. Er ist gegen schaffung jener zentrale. John Koch (Berlin) hält ebenfalls die zeit vor dem staatsexamen für die beste. Deutschbein (Halle) berichtet, wie er mit den doktoranden verfährt. Er glaubt, daß die bearbeitung einer dissertation zur entwicklung des charakters beitragen könnte. Wendt

(Hamburg) hält die zeit nach dem staatsexamen für die geeignetste, aber dieses sollte besser darauf zugeschnitten werden.

Nach schluß dieser sitzung wurde die aufmerksamkeit der teilnehmer durch eine nicht im programm vorgesehene darbietung gefesselt. Prof. Wislicenus (Darmstadt) zeigte Shakespeares totenmaske. Durch lichtbilder und vortrag wurde die echtheit derselben erläutert. Diese totenmaske war 1849 in Mainz aufgetaucht, wo L. Becker das dazu gehörige totenbildchen in einem trödlerladen sah. Fr. v. Kesselstadt in Mainz hatte das bild besessen. Er besaß dort ein Palais, das 1793 von den Franzosen zerschossen wurde. Er baute sich ein neues Palais, kaufte dann für dieses in England kunstgegenstände ein, und bei dieser gelegenheit auch das bild mit der dazu gehörigen maske. Becker forschte nach der maske, nachdem er das bildchen erworben hatte und fand sie 1851. In ihr steht die jahreszahl 1616. Die Shakespearebüste in Stratford ist ungenau, nur die form der umrißlinie stimmt genau zu der maske, denn es ist sehr schwer, aus einer maske eine büste zu machen. Der bildhauer hatte das Flowerbild als vorlage.

Nach 3/4stündiger pause begann 1/2 3 die 4. sitzung. Prof. Bovet (Zürich) spricht über »J.-J. Rousseau«, dessen französisch-schweizerische eigenart er besonders hervorhebt; einfachheit des republikaners, einfluß der umgebung; die Nouvelle Héloïse trotzdem nicht speziell genferisch; kalvinistischer geist, aber beeinflußt durch frau v. Warens; »moralisateur«, etc.

Viëtor (Marburg) spricht hierauf »Über lautschrift«. Die angelegenheit, die er in 4 leitsätzen zusammenfaßt, ist schon in Zürich besprochen worden, teilweise noch früher. Es ist die lautschrift der Association phonétique internationale. — Schröer (Köln) nimmt sie an, obwohl er an einzelheiten auszusetzen hat. Auch Reichel und Uhlemayr haben sonderwünsche. Ein anderer redner meint, die schule müsse diese weltlautschrift allmählich annehmen. V. aber ist gegen alle modifikationen, um der einheitlichkeit willen. John Koch glaubt, daß die veränderung den verlegern zu hohe kosten auferlegt. Förster (Leipzig) wünscht, daß die schule das bisherige verfahren beibehalte, daß die wissenschaft aber diese lautschrift annehme, denn die pädagogik hat hier mitzusprechen. Ziegler (Köln) ist auch für die weltlautschrift, wünscht aber aus pädagogischen gründen einige änderungen. Jespersen (Kopenhagen) ist selbst gegen ein zu radikales vorgehen, glaubt aber, daß man sich nach und nach auf die weltlautschrift einigen wird. Im weiteren verlauf der debatte wird behauptet, die transkription sei an die nationalität gebunden; der laut muß überall erst vom schüler gelernt werden, dann ist die transkription gleichgültig. Beyer (München) ist für die weltlautschrift, aber für freiheit im einzelnen. Der versammlung liegt auch die aussprachebezeichnung bei Gesenius-regel vor. Kühn (Wiesbaden) ist für eine schnelle einigung. Zum schluß erklärt Viëtor, er habe nur im interesse der schule gesprochen; man sollte sich einigen, um verwirrung zu vermeiden. Die versammlung nimmt darauf die thesen 3 und 4 an.

Prof. Glauser (Mannheim) spricht nun über »Les assistants étrangers«, ein thema, das auch schon die neuphilologentage beschäftigt hat. Die ganze frage ist schwierig zu behandeln, sie erfordert viel takt, besonders wegen der gegenseitigen unterbringung der assistants. Manche sind zu jung, um gerecht urteilen zu können; die eindrücke sind sehr verschieden,

da die personen sehr verschieden sind. Das gilt auch für den austausch von kindern. Lob und tadel gibt es überall. Wo die fehler liegen, ist schwer zu sagen. Die fremden assistants sind in Deutschland zahlreicher als die deutschen assistants im ausland. Der assistant muß noch beraten werden und mehr verkehr mit seinen fremden kollegen haben. — Prof. Girot (Paris) berichtet, daß ein beamter im französischen unterrichtsministerium die assistentenfrage zu bearbeiten hat. Die assistenten sollten sich dem obersten beamten der betr. behörde vorstellen, in den klassen nicht zu viel verlangen. Wenn die arbeitszeit des assistant auf den ganzen tag verteilt war, so hat der betr. direktor einen fehler begangen. Die frage des externats der assistants ist eine finanzielle frage. Eine umfrage bei den fremden assistants in Frankreich hat für und wider das internat stimmengleichheit ergeben. Redner liest dann den neuesten amtlichen bericht über diese angelegenheit vor. Geh. rat Engwer (Berlin) berichtet über die art, wie in Preußen die assistants beschäftigt werden. Fischmann (Frankfurt) liest im anschluß daran feststellungen und anträge über die assistentenfrage vor, die von deutschen assistants ausgehen, welche in Frankreich waren, worauf geh. rat Engwer feststellt, daß die eben verlesenen thesen das enthalten, was schon angeordnet ist. Lektor Plessis betont, daß es überall »différences« und »divergences« gibt, die zu beseitigen versucht werden muß, worauf Brinkmann (Steglitz) erklärt, daß die hauptsache doch der auslandsaufenthalt überhaupt sei. Schluß 6 uhr.

30. Mai 1912. 5. sitzung. Von Prof. Förster (Leipzig) wird »Der wert der historischen syntax für die schule« besprochen. Für den lehrer ist im grammatikunterricht die syntax die hauptsache. Doch sind die syntaktischen grundbegriffe noch nicht völlig geklärt; Sammlungen anlegen in neusprachlicher syntax; ihr gehört eine zentrale stellung im unterricht. Die universität muß die studenten mehr als bisher systematisch ausbilden, zunächst in rein praktischer grammatik. Ein oberlehrer müßte als zweiter dozent für die studenten herangezogen werden. Die historische syntax ist notwendig 1. vom wissenschaftlichen, 2. vom praktisch-pädagogischen standpunkt aus. Die traditionelle syntax ist ganz logisch beherrscht, aber die sprache ist nicht logisch, sondern psychologisch gebildet. Den deutschen schüler unterrichtend, müssen wir absehen von worterklärung vom englischen oder französischen standpunkt aus. Die lateinischen und griechischen formen losgelöst vom satze zeigen die äußere und innere form. Beim Englischen ist das nicht der fall, also gehe man nicht von der äußeren form aus, sondern betrachte sie stets im zusammenhang mit dem satz. Im Englischen gibts nicht nur einen genitiv, sondern auch einen dativ. Bezüglich des 2. punktes (praktisch-pädagogische gründe zur syntaktischen ausbildung des lehrers) wünscht Förster, daß das Deutsche mit zu hilfe gezogen werde, aber nicht ein rein äußerliches nebeneinander beider sprachen (danebensetzen der psychologisch mit dem satz verwandten übersetzung). Erscheinungen wie *three fish* gibts auch im Deutschen (3 mann, 4 fuß; *the dews of heaven* — die wasser des Nils). Man hat hierbei statt der einheitlichen stoffidee die vorstellung der unendlichen menge im sinn. Die ältere sprache des Englischen steht in den formen oft dem jetzigen Deutschen näher als das jetzige Englische. Man soll dem schüler einen blick in das leben der sprache gönnen, natürlich nur in auswahl. Nötig ist ein stärkerer betrieb der syntax in schule und universität. — In der besprechung erklärt Wendt

(Hamburg), daß die schuleinrichtungen den lehrer zu der engherzigkeit zwingen. Die interpunktion sollte man mehr pflegen, denn sie hängt eng mit der syntax zusammen. Die angelegenheit ist eine sache der methodik. Deutschbein (Halle) hält das Englische, namentlich die syntax, für besonders schwer wegen des mangels an formen. Geh. rat Kaiser betont, daß das, was die syntax bietet, die funktion eines wortes für den betr. gedanken ist. Inhalt, gedanke ist die hauptsache, wenn wir ein fremdsprachliches werk lesen wollen. Übersetzen soll übersetzen der gedanken sein. Viëtor (Marburg) meint, daß man mit dem modernen Englisch viel erreichen kann, aber den historischen blick haben muß. Dick (Basel) wünscht den grammatikunterricht an die lektüre angeschlossen, er will die lektüre grammatisch ausbeuten (!!). Die grammatik müßte in einem buch so dargestellt werden, daß sie auf der lektüre aufgebaut ist, dann erst betreiben wir historische grammatik. Geh. rat Engwer (Berlin), der es weiß, daß die neuphilologen überall feinde haben, erklärt, daß das mechanische auswendiglernen keine philologie ist. Der sprachunterricht ist naturwissenschaftlich; der schüler soll befähigt werden, selbst weiter zu arbeiten. Brunot (Paris) meint, es sei nötig, daß der schüler versteht, aber nicht, daß er genau so versteht wie der lehrer. Förster (Leipzig) erklärt, wo es nicht nötig ist, soll man von der historischen darstellung absehen. Die an- und absteigende syntax Brunots hält er nicht für durchführbar. Die erwerbung des historischen wissens muß man den studenten leicht machen; besser aber weniges richtig, als vieles unverstanden. Die übersetzung bei der schlußprüfung ist vom übel, denn mancher kann dann das mündliche übersetzen nur mangelhaft. Das übersetzen ist eine spezifische ausbildung.

Nun spricht prof. Wyplel (Wien) über »Eine neue art der sprachbetrachtung« im anschluß an Försters gedanken. Während in der naturwissenschaftlichen betrachtung eine erneuerung längst vor sich ging, hat die der sprachwissenschaft erst begonnen. Man beachte den anteil der wirklichkeit an der entstehung der neuen sprache. Die darstellende geometrie nimmt ihre gesetze aus der wirklichkeit und bedeutet leben und fortschritt. Dieses genetische prinzip muß auch bei der sprachbetrachtung herrschen. Einem Vorgang können viele ausdrucksweisen entsprechen. Die untersuchung darf nicht vom satz oder wort ausgehen, sondern der einzelne teil ist in seiner bedeutung für das ganze zu betrachten. Man muß scheiden zwischen gesprochener und erzählender sprache (drama — roman). Die sprachlichen äußerungen sind verschieden, je nach stellung und absicht des redenden. Die erzählende sprache ist am meisten mit wirklichkeit durchsetzt. Das individuum der sprache ist der satz. Seine individualität ist zunächst zu bestimmen. Die teilung in einfache und zusammengesetzte sätze genügt nicht; das leben der sprache ist viel mannigfaltiger. Die seelischen vorgänge in der sprache sind 1. erschließung der wirklichkeit. 2. umsetzung der gewonnenen wirklichkeit in töne; in die sprache. Erstere prägt die satzform, letztere die sprachform; die schallform das wort. Die einfachste satzform muß schon zweiteilig sein (ein konkretum: zweiteilig, zwei konkreta: dreiteilig usf.). Veränderung und zusammensetzung sind die vorgänge in jedem satze, je nach der sprachform; zb. ich salze die suppe: zusammensetzung; die suppe ist gesalzen: veränderung. gesamtsystem: sätze mit einem abstraktum, sätze ohne abstrakta, sätze mit mehreren abstrakten (führt zum satzgefüge und zusammengesetzten satze). Bezüglich der

schallform ist zu beachten, daß laut- und sachetymologie bei jedem begriff zusammen sind. Die benennung der schallzeichen geht wieder nur vom konkretum aus (beobachtung des objektes und des subjektes). Diese neue art der sprachbetrachtung schließt eine umformung des sprachunterrichts in sich, hat eine solche zur folge.

Zeiger (Frankfurt) hält den 3. vortrag dieser sitzung, den letzten der tagung. Im anschluß an Züricher und frühere erörterungen spricht er über »Bestrebungen zur vereinfachung und vereinheitlichung der grammatischen bezeichnungen«. Zeiger will, daß auch die grammatik in der fremdsprache gelehrt werde und gibt dann einen bericht über die entwicklung der angelegenheit, die 1906 von den Vereinigten Staaten in die wege geleitet wurde. Der äußerlichen übereinstimmung der namen entspricht oft eine große innere verschiedenheit der sache. Wichtig ist gegenüber der frage der vertauschung eine vereinheitlichung und vereinfachung. Zunächst müssen wir für das deutsche zu einer einigung kommen. Die Wiener vorschläge liegen der versammlung vor. Sie werden in der nun folgenden besprechung vou prof. Sokoll (Wien) erläutert. Die lehre von der benennung der zeiten ist besonders wichtig. Sie bieten einen vergleich mit dem ebenfalls vorliegenden »Interim Report of the joint Committee on Grammatical Terminology« von 1909. Brunot (Paris) hält es für unmöglich, Dinge unter eine bezeichnung zu bringen, die innerlich ganz verschieden sind. Findeis (Wien) meint, zunächst sollten wir Deutschen die deutsche grammatik in dieser richtung revidieren. Stengel (Greifswald) will die sache den germanisten und dem sprachverein überlassen. Findeis tritt dem entgegen, und Dörr glaubt, daß alle sich daran zu beteiligen haben. Nach dem schlußwort prof. Zeigers wird zur fortführung der angelegenheit ein ausschuß gebildet.

Dir. Dörr spricht hierauf das schlußwort. Bremen wird ort der nächsten tagung sein.

Prof. Roll (Altona) bringt noch einen antrag ein, der dadurch veranlaßt ist, daß von mathematisch-naturwissenschaftlicher seite an maßgebender stelle die forderung einer stundenzahlerhöhung erhoben worden ist, die erreicht werden soll durch stundenzahlverkürzung bei den neueren sprachen.

Der antrag Roll wird angenommen, in einer denkschrift soll unser recht gewahrt werden. Schluß $^1/_4$ 2 uhr.

Nach den tagen anstrengender arbeit folgte als erholung am nachmittag die prächtig verlaufene Rheinfahrt. Dann ging der neuphilologentag auseinander, um 1914 sich am Weserstrande im altehrwürdigen Bremen wiederzutreffen.

Delmenhorst. M. Pflüger.

BERICHTIGUNG

zu Engl. stud. 44, 438.

Eine erneute prüfung der stelle in *English Essayists of the XIXth Century*, herausgegeben von prof. dr. H. Gassner. 11, 31: *A formless Chaos, once set it revolving, grows round and ever rounder* hat mir ergeben, daß *it* sich naturgemäß auf das nächst vorhergehende *Chaos* beziehen muß und *set* nicht als partizip, sondern als imperativ, einen bedingungs- oder zeitsatz

vertretend, zu fassen ist. Das mißverständnis liegt freilich sehr nahe, und es wäre deshalb sehr angemessen gewesen, wenn der herausgeber eine dies mißverständnis verhütende bemerkung beigefügt hätte.

Dortmund, im Juni 1912. C. Th. Lion.

ANKÜNDIGUNG VON ARBEITEN.

Nur arbeiten, deren fertigstellung gesichert ist, sollten hier angekündigt werden. Um einsendung der fertigen arbeiten wird gebeten.

I. Sprachgeschichte.

1. *Der lautwert des altenglischen c.* Marburger diss.

2. *Das grammatische geschlecht im Frühmittelenglischen.* Von Nikolaus von Glahn. Heidelberger diss.

II. Literaturgeschichte.

3. *Der stil Thomas Hoccleves.* Marburger diss.

4. *Die kavalierpoeten und ihre zeit.* Marburger diss.

5. *Zur entwicklungsgeschichte von Sheridans dramen.* Marburger diss.

6. *Stephen Phillips' stil.* Marburger diss.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Der privatdozent an der universität Wien dr. Albert Eichler wurde als nachfolger prof. Pogatschers zum etatsmäßigen außerordentlichen professor der englischen philologie an der universität Graz ernannt.

In Oxford starb am 30. April im alter von 67 jahren dr. Henry Sweet, der bahnbrechende phonetiker und anglist.

In England ist eine Blake Society gegründet worden, die am 12. August, dem 85. todestag des dichters, zu Hampstead ihre erste sitzung hält. Der sekretär der gesellschaft ist Mr. Thomas Wright zu Olney, Bucks.



LIGHT AND DARKNESS IN THE ELIZABETHAN THEATRE.

There is always hope for the man who is willing to acknowledge his mistakes. Doubtless in a world of struggle for supremacy in many lines of thought it needs the summoning of some moral courage to take this course. But to investigators in general and to the Elizabethan investigator in particular, such self-humiliation is salutary as an antidote against dogmatism, besides possessing the equally important merit of facilitating progress. It has been well said that the man who never changes his mind has usually no mind to change. In my own case these sentiments have personal application, for I find it necessary at the outset of this paper to acknowledge error and to retreat as gracefully as I can from an untenable position. For the opening of my eyes to the truth on this particular point I have to thank my generous fellow-worker, Professor G. F. Reynolds, who, in a private communication, was disinterested enough to place the gist of his own investigations on the subject at my disposal.

Writing of the characteristics of the Rear Stage in a recent paper on "The Evolution and Influence of the Elizabethan Playhouse"[1]), I stated that "its employment was, to some extent, restricted by the remoteness and obscurity of its position, an inconvenience which almost invariably demanded the bringing in of lights at the commencement of all inner scenes." Further study of this point, on the lines indicated to me by Professor Reynolds, brings the conviction that the latter half of the cited statement, despite the qualifying "almost", conveys an erroneous impression. I think now it may be taken as an axiom that

[1]) Originally published in the *Shakespeare Jahrbuch* for 1911, and since re-issued in my book on *The Elizabethan Playhouse.*

lights were never brought in during the performance in either the public or the private theatre with the prime aim of assisting the vision or suiting the convenience of the spectator. The conclusion to be arrived at when one has brought together and scrutinised a considerable number of stage directions dealing with the bringing in of lights (whether on the Rear Stage or elsewhere) is that the bringing in was not a matter of necessity but of illusion. The presence of temporary lights on the stage almost invariably indicated that the concurrent action was taking place at night. As for the postulated obscurity of the Rear Stage, I have recently found reason to believe that its gloom was considerably relieved by a window at the back admitting reflected light[1]).

Besides this symbolisation of night by the bringing on of lights, the convention may have had its degrees of allusiveness and signification in exterior scenes in accordance with the nature of the light employed. One gathers this from the reference made in *Westward Ho!* II 2, to the various types of night-walkers, "the cobler with his lantern, the merchant or lawyer with his link, and the courtier with his torch". But as an ounce of practical demonstration is more to the purpose than a ton of theory, I shall abandon speculation and proceed at once to cite examples from both public-theatre and private-theatre plays showing that as a rule this bringing in of lights was simply emblematical of the lateness of the hour. And first as to the vital point, the question of rear-stage scenes. To prove that lights were brought on behind as a matter of expediency, not of art, one would have to cite a goodly number of instances where the practice was followed in ordinary daylight interiors, or, in other words, in ordinary domestic scenes. This, I take leave to think, could not be done. So far as my experience goes, all artificially-lighted rear-stage scenes, with one exception, are either night-scenes, scenes in churches before candle-adorned altars or scenes laid in obscure places such as tombs and dungeons. Even the exception, which occurs in *Satiromastix* (a Globe and Paul's play), can be explained away. Act I 2 opens with the direction, "Horrace

[1]) I am compelled to reserve discussion of this point for a separate paper, now in preparation, on "Windows on the Pre-Restoration Stage."

sitting in a study behinde a Curtaine, a candle by him burning, bookes lying confusedly". The time is clearly early morning for the poet says his brains have given assault to the Epithalamium for Sir Walter Terrel's wedding "but this morning"; and a little later, when Crispinius and Demetrius Fannius knock at the door and get no reply, they express surprise that the poet is not yet up. It seems to me that the candle was made a factor of the scene to assist in conveying the impression that Horace had been in the throes of composition all night. The truth is the Elizabethans paid a good deal more attention to the science of stage illusion than we give them credit for. In this case the conventional method of representing study scenes would not apply, despite the fact that literary labours, like the practice of the black art, were associated in the popular imagination with the burning of the midnight oil. A typical example of the conventional method occurs in *Friar Bacon and Friar Bungay*, Act IV, where we find the direction "Enter Friar Bacon, drawing the curtains with a white stick, a book in his hand, and a lamp lighted by him; and the Brazen Head and Miles, with weapon, by him" [1]).

To admit that lights could have been used indiscriminately on the Rear Stage, wholly without relation to their appropriateness, would be to disallow the realism which accompanied their bringing in in bed-chamber scenes by one of the principal characters and not, as in the generality of other scenes, by attendants. The force of this realism has been wholly lost upon some of our recent Shakespearean commentators, one or two of whom have contrived in editing *Othello* [2]) to weaken the potency of the Moor's opening soliloquy in V. 2. Nothing could militate more stubbornly against a clear understanding of this speech than the placing at the head of the scene some such description as "Desdemona's apartment: a light burning in the bed-chamber". The direction in Q 2, "Enter Othello with a light, and Desdemona in her bed"

---

[1]) Mr. T. H. Dickenson, in his recension of this play in the Mermaid edition of Greene's works, interprets this direction to imply that Friar Bacon was discovered in bed, surely an unwarranted deduction even although the Friar subsequently falls asleep. The curtains drawn here can have been none other than the curtains of the Rear Stage.

[2]) E. g. the recension of the tragedy in the *Arden Shakespeare* series.

plainly shows in what manner the soliloquy was, and should be, spoken. Half the cogency of the passage beginning, "Put out the light, and then put out the light" is lost unless we conceive that the Moor is addressing the torch ("thou *flaming* minister"), he holds in his hand.

We have a bedchamber scene of similar illusiveness in *Love's Sacrifice,* a late Cockpit play in which frequent employment was made of lights. In Act II 4 Bianca comes in her night mantle, bearing a candle which she sets down, to Fernando's bedside. In passing it may be noted that the previous scene, with its game of chess played by the light of tapers, clearly shows that, when necessary, artificially lighted interior scenes of ordinary domesticity could be given on the outer stage[1]). This is an important point, as one is apt to associate all such scenes with the Rear Stage. It affords still another proof that realism was the only purpose fulfilled in the bringing in of lights. Bed-chamber scenes, we know, were not always Rear-stage scenes. Not infrequently the beds were thrust out so that their occupants might be the better seen and heard. Expediency could not have demanded the use of lights in such cases and yet we find them occasionally employed. Take, for example, that curious scene in the fourth act of Heywood's Red Bull play, *The Golden Age,* where the four Beldams enter "drawing out Danae's bed, she in it", and then "place foure tapers at the foure corners". That the purpose here was one of sheer illusion is indicated by the subsequent direction, "Jupiter puts out the lights and makes unready".

When we come to discuss the methods employed in presenting scenes of obscurity, not necessarily night scenes, on the Rear stage, we shall find obeyance to a certain conventionalism[2]). Paradoxically enough, darkness was indicated by an increase of light. We note this in prison scenes, as in *The Martyr'd Souldier* III 2, (a late Cockpit play) where Eugenius is "discovered sitting loaden with many Irons, a lampe burning by him". Tomb scenes, which were invariably

[1]) Cf. *A Woman Killed with Kindness*, III 2 (as divided in Verity's recension of Thomas Heywood in the Mermaid edition).

[2]) Just as in Masque scenes on the outer stage torches were almost invariably brought in at the beginning. Cf. *Love's Sacrifice,* V 3; *The Lover's Melancholy* III 2; *A Woman is a Weathercock,* V 1.

rear-stage scenes, were commonly signalized — although some apparent exceptions can be traced — by the bringing in of torches, or by the presence of lights. Notable examples are to be found in *Love's Sacrifice* V 3, *The Lost Lady* I 2, and *The Tragedy of Hoffmann* IV 1. Church or temple scenes might, in a sense, be denominated scenes of obscurity, but the lights used in these were illusive altar-lights [1]).

We come now to a vital phase of this inquiry, the question as to whether actual darkness was ever realised on the Pre-Restoration Stage, and under what conditions. In this connexion one must bear in mind that, although there was a certain standardisation of effects in both classes of theatres, distinctions in convention might have arisen owing to structural differences and the individual methods of house (as contrasted with theatrical) lighting these gave rise to. It is obvious that actual darkness was by no means so easy to realize in an unroofed public theatre, depending upon natural light, as in a covered private theatre where artificial light was employed. For this reason we must be careful to consider the question, not broadly, but in its relationship to each particular class of theatre. In connexion with both, however, it may be admitted at the outset that one specific kind of darkness or obscurity, but not a kind, it is to be noted, associated with night, was certainly made manifest. Effects of heavy mist were allusively procured by the emission of smoke through a trap or traps [2]). The method employed is purely conjectural, but it is apparently indicated in Robert Wilson's comedy, *The Cobler's Prophecy* (1594), in the direction "from one part let a smoke arise". That the device was utilised for other purposes besides mist effects is seen in the details of the dumb-shew preceding the opening act of *The Divil's Charter.* A magician draws a circle on the stage with his wand, and from this arises a devil, amid "exhalations of lightning and sulphurous smoke". In the public theatres the offence, even to the stage stool-holders, could only have been temporary, but one wonders how the smoke was

[1]) Cf. *The Two Italian Gentlemen*, Act II; *The Broken Heart* V 3. In the latter "two lights of virgin wax" were stationed on the altar.

[2]) According to Schelling (*Elizabethan Drama* II 106) the device was of a very respectable antiquity. He traces it to the Roman stage, giving as reference *Pliny* XXXI 17.

got rid of in the covered-in private theatres [1]). Probably in the more select houses the objectionableness was minimised after the manner indicated in Ben Jonson's entertainment of *The Barriers*, as given at court in 1606 on the night after *The Masque of Hymen.* At the beginning "there appeared, at the lower end of the hall, a mist made of delicate perfumes; out of which (a battle being sounded under the stage) did seem to break forth two ladies, the one representing Truth, the other Opinion" [2]). How grateful on occasion was this mist effect can be seen by an intelligent study of *Arden of Fevers-ham*, IV 2—3, where the illusion was useful in showing how Arden escaped for the second time from his would-be assassins. It is noteworthy that this pseudo-Shakespearean piece is a public-theatre play of circa 1590, a point on which I desire to lay stress, as it seems to afford evidence in an earlier scene that in the public theatres the darkness of night was never illusively realised. In Act III 2, Shakebag's opening speech,

> Blacke night hath hid the pleasurs of ye day,
> And sheting darknesse overhangs the earth
> And with the black folde of his cloudy robe
> Obscures us from the eiesight of the worlde,

would be mere verbiage if the darkness had been otherwise indicated. That any attempt was made in such scenes to deprive the public theatres of their normal light, none too satisfying at the best, I unreservedly doubt. In this I am wholly at variance with Mr. John Corbin, whose belief in the manifestation of actual darkness has led him to theorise far beyond the limits of common-sense [3]). He would have us believe that the public theatres boasted a velarium, or cloud of canvas, that could be thrown out from the surmounting hut and extended over the theatre, when required. If such were employed,

---

[1]) For evidence of mist effects in the private theatre, see the masque-scene in *The Maid's Tragedy* (1622), as acted at the Blackfriars. For other mist scenes see *Jupiter and Io* (in *The Pleasant Dialogues* of Thomas Heywood); *The Prophetess*, Act V, dumb shew; *Histriomastix*, opening of act III; *The Raigne of King Edward III*, Act IV 5, Philip's reference to "this sodain fog".

[2]) Henry Morley, *Masques and Entertainments by Ben Jonson* (Carisbrooke Library series, 1890), p. 80.

[3]) See his article, "Shakespeare his own Stage Manager" in *The Century Magazine* for December 1911, p. 267.

it is remarkable that no clue to its presence is to be traced in prompters' marginalia or elsewhere. In assuming the "shadowe or cover" mentioned in the Fortune contract to be a velarium of the movable nature he demonstrates, Corbin has clearly blundered. The shadow or cover was only another and less technical name for "the Heavens", otherwise the half-roof, which plainly rears itself above the stage in the well known Dutch sketch of the Swan. Here are the proofs. Heywood, in dealing with the Roman Theatre in his *Apology for Actors* (1612), writes: "The coverings of the stage (which we call the heavens) were geometrically supported". If we want to make sure what Heywood implies by "the heavens" we have only to turn to the Hope contract of 1613, wherein it was stipulated that Katherens should "builde the Heavens over the saide stage, to be borne or carried without any postes or supporters to be fixed or sett uppon the saide stage" [1]). This stipulation was made because the Swan, upon which the new theatre was to be largely modelled, had (as shown in van Buchell's sketch) these undesired supports. Finally I take the Fortune contract to which Corbin pins his faith, and after first finding mention of "a shadowe or cover over the saide stadge", I note later on the stipulation "and the saide frame, stadge, and stearecases to be covered with tyle, and to have sufficient gutter of lead, to carrie and convey the water from the coveringe of the saide stadge to fall backwardes" [2]). Now, does Mr. Corbin really mean to tell us this gutter of lead was attached to his "cloud of canvas"?

Elizabethan-stage night scenes can readily be divided into three classes: — (1) scenes where the lateness of the hour was indicated by some slight textual allusion, accompanied by the bringing in of lights; (2) scenes of wholly unrelieved darkness, whether real or imaginary; (3) scenes where the poignancy or humour of the action depended upon a suggested darkness, deftly accentuated by the momentary use of lights. Class (1) is readily differentiated from the others inasmuch as it deals with scenes of mere casual illusion. An apt illustration is to be

---

[1]) Given *in extensó* by Prof. G. P. Baker in *The Development of Shakespeare as a Dramatist*, appendix, pp. 320—5.

[2]) T. O. Halliwell-Phillipps, *Outlines of the Life of Shakespeare*, 9th edit, 1890, I 304.

found in *Jack Drum's Entertainment*, Act II (a Paul's play), where a torch is brought on in a street scene to show the lateness of the hour, the text indicating that day is about to break [1]). Symbolic effects of this kind were common to both the public and the private theatres. Of Class (2) two typical examples may be cited. In *the Dutchess of Malfi* V 5 (as at the Blackfriars and Globe), the prevailing darkness leads Bosola to stab Antonio by mistake. Whether any diminution of light was effected in such scenes in the private theatres, it is at least certain that no alteration in the normal lighting of the stage look place in the public theatres. My second example clearly proves this. It is taken from *The Iron Age, Part II,* a Red Bull play. Act II opens at night outside the walls of Troy. "Enter Agamemnon, Menelaus, Ulisses, with souldiers in a soft march without noise." In accordance with the arrangement for a signal, Synon enters on the walls and waves a torch. Then Ulysses and his followers enter by the breach and immediately come on again through another door. They are now inside Troy. Synon appears on the Rear Stage and unlocks the Horse. Then comes a direction showing that the darkness of the scene was not realised. "Pyrhus, Diomed and the rest, leape from out the Horse, and, *as if groping in the darke*, meete with Agamemnon and the rest."

With that point settled we may proceed to consider the possibility of the actual manifestation of darkness in scenes of this order in the private theatres. It will doubtless suggest itself to the reader that the end might have been gained by extinguishing the regular stage lights, but on second thoughts the clumsiness of such an expedient will become apparent. There would not only be the delay in putting out the lights but the delay in restoring them; and all this frequently in the middle of an act. On the other hand, there is some reason to believe that, without any diminution of the normal stage-lighting, the house was slightly darkened at particular junctures. The evidence for this is the curious simile in Dekker's *Seven Deadly Sins of London* (1606): "all the city looked like a

[1]) For other examples, see *The Jew of Malta* II 1 (as at the Rose and Cockpit); *Much ado About Nothing*, Act V; *The Picture*, III 4 (Globe and Blackfriars); *Alphonsus, Emperor of Germany* I 1 (Blackfriars); *King Henry VIII*, V 1 (folio); *Lust's Dominion* III 1 and 4.

private playhouse, when the windows are clapped down, as if some nocturnal or dismal tragedy were presently to be acted." Here the impression to be gained is that in the private theatres light was procured as far as possible — one must remember that they were only winter houses — by means of windows, and that in occasional dark scenes these were somehow shuttered. To clap down a window as we now conceive it would not be to obscure the light; and one feels inclined to think that the windows referred to must have been some sort of wooden contrivances like the stall-windows in the old London streets. A temporary window of this kind was used in *Arden of Feversham*, II 2, and the accompanying stage direction recalls Dekker's phrase: "Then lettes he downe his window, and it breaks Black Wils head."

One can readily divine that this darkening of the private-theatre auditorium in association with night scenes of our third order considerably intensified the dramatic appeal of the action. Here is an example taken from a later Blackfriars play, *The Guardian*. Act III 6 opens in a room in Severino's house. Iölante is seated on the Rear stage beside a banquetting table adorned with tapers and is discovered by the drawing of the traverses. Severino, after indulging in violent threats, binds her, and taking up the lights, goes out. Calipso gropes her way in in the darkness, unbinds Iölante, and sending her away, takes her place: Severino returns, and not knowing of the substitution that has been accomplished cuts and slashes at Calipso with his knife. On his departure Iölante comes back and resumes her old position. The consequence is that when Severino returns (this time with a taper), he is convinced that a miracle has been performed. Not the most ingenious of modern melo-dramatists could have contrived a neater piece of theatrical trick-and-shuffle-board. But effects of this order, where much depended on the bringing in and carrying off of lights, were not confined to the private theatres. In the fifth act of Porter's *Two Angry Women of Abington*, as performed at the Rose in 1599, a good deal of the pungency of the action hung upon judicious employment of the lights [1]).

When we come to consider what was the method employed in

---

[1]) Cf. *Greene's Tu Quoque*, lanthorn scene; *Tis Pity She's a Whore*, III 7.

lighting the private theatres nothing but disappointment ensues. Search as one will, no material evidence on the point can be found. Serious doubt may be expressed as to how far we are safe in arguing *a posteriori* from the misdescribed "Red Bull" frontispiece to *The Wits, or Sport upon Sport,* as issued in 1663. It must be borne in mind that this plate merely depicts a performance of Cox's Drolls during the interregnum and after the general dismantling of the theatres. It may be that the lighting arrangements therein shown followed the system that had formerly obtained in the private theatres. But proof is lacking. Suspended by wires over the stage are to be noted two chandeliers, similar to those formerly used in churches, and each holding eight candles. Along the front of the platform is ranged a row of foot-lights, consisting of half a dozen oil-lamps with double burners [1]). Now, although there is some reason to believe that stage chandeliers had been employed in the private theatres, nothing points to the use of foot-lights. Had the latter been a characteristic of the Blackfriars or the Cockpit they would surely have been utilised again with the renewal of acting at the Restoration period, and made a permanent feature of the new picture stage. But we have no evidence of the regular employment of foot-lights in the English theatre until the third or fourth decade of the eighteenth century.

The possibilities are that the lighting arrangements of the private theatres were based to some extent on the system followed at court when performances were given there, especially as the first house of that order, Farrant's Blackfriars, was in the beginning a mere rehearsal-theatre for court plays. Happily, through the details preserved in the Revels Accounts, we know something about the lighting arrangements at Whitehall and Hampton Court during holiday periods. When we come to draw an analogy we shall have to bear in mind the difference in size between the commodious banquetting halls and the small private theatres, and that, moreover, the players were not likely to emulate the grandeur of the court. At Whitehall

[1]) These are similar in appearance to the boat-shaped lamps used in the Italian theatres of a slightly earlier period. Cf. Nicolo Sabattini, *Pratica di fabricar Scene e Machine ne' Teatri* (Pesaro, 1638), Chap XXXVIII.

and elsewhere, c. 1573 (or about the period when the first private theatre was built) it was customary to light the halls during the Christmas theatrical festivities with wax-tapers, commonly known as "white-lights", placed in decorated wooden branches with metal bottoms, suspended on wires. These chandeliers were richly decorated with orsidue, a kind of thick gold leaf, and when lit, must have had a very imposing effect. About twenty four branches in all were used, each with four candles, or a total of a hundred lights [1]).

One feels disposed to say that here we have a clue to the lighting of the stage in the private theatres, but unfortunately the issue is confused by other and more direct evidence. Cotgrave, in his French-English Dictionary published in 1611, defines *Falot* as "a cresset light (such as they use in playhouses), made of ropes wreathed, pitched, and put into small and open cages of iron". As we have no record of the theatrical employment of cressets, *i. e.*, as a factor of the scene, it follows that the employment referred to must have been in lighting the house. Were not one fully assured that no artificial light was utilised in the public theatres [2]) save during the traffic of the stage, one would be inclined to think that the use of cressets was confined to those houses, seeing that their main efficacy lay in being able to withstand the elements [3]). For this reason they were used in the poops of vessels; and in the mid-sixteenth century the London watchmen carried them on their nightly rounds, raised on poles. Suppose we could

---

[1]) Cf. Cunningham's *Revels Accounts*, passim.

[2]) See the definite statement on this point in Wright's *Historia Histrionica* (1699). We are told that while the private theatres "had pits for the gentry and acted by candlelight," the Globe, Fortune and Bull "lay partly open to the weather, and they alwaies acted by daylight".

[3]) But cressets were sometimes used at an early period in private performances. Schelling, *Elizabethan Drama* I 107, cites a Latin description of a performance at Oxford before the Queen in Christ Church College Hall in 1566, from the translation of which I extract the following. "Cressets, lamps, and burning candles made a brilliant light there. With so many lights arranged in branch and circles, and with so many torches here and there, giving forth a flickering gleam of varying power, the place was resplendent, so that the lights seemed to shine like the day and to aid the splendour of the plays by their great brightness."

For an illustration of a seventeenth century cresset, see J. R. Green's *Short History of the English People*. 1893, III. p. 992.

assume that they were ranged round the galleries of the second Blackfriars: would Lenton's vivid description have pertinent application? In his *Young Gallant's Whirligig* (1629), we find him dwelling unctuously on the rake's

> — spangled, rare, perfum'd attires
> Which once so glister'd at the torchy Friars.

As Polonius would say "the torchy Friars" is good; and the whole passage conveys a certain definite impression about the brilliance of the house. But I have grave misgivings that the flare of cressets was not here referred to. In Beaumont's lines to Fletcher on the failure of *The Faithful Shepherdess* at the Blackfriars in 1609, we read

> Nor want there those, who, as the Boy doth dance
> Between the acts, will censure the whole Play;
> Some like, if the wax-lights be new that day.

It may be, of course, that the lights here referred to were strictly stage lights; but, again, we have no evidence. Beaumont's last line gives the impression that wax lighting was not the normal mode, and that it was reserved for special occasions, probably the first run of a new play, when advanced rates of admission were charged. We know definitely that at Salisbury Court in 1639 wax and tallow were both employed [1]). Wax was the more expensive but it had the advantage over tallow that it neither guttered nor gave off an offensive odour. Hence one reason why a certain type of fastidious, feminine-minded playgoer would be more disposed to like the piece if the waxlights were "new that day".

It will be interesting, perhaps suggestive, to recall what was the method of stage lighting in Paris at the Hôtel de Bourgogne at this period. Here is what Perrault says on the subject:

"Toute la lumière consistait d'abord en quelque chandelles dans des plaques de fer-blanc attachées aux tapisseries; mais, comme elles n'eclairaient les acteurs que par derrière et un peu par les côtés, ce qui les rendait presque tous noirs, on s'avisa de faire des chandeliers avec deux lattes mises en croix, portant chacun quatre chandelles, pour mettre au-devant du théâtre. Ces chandeliers, suspendus grossièrement avec des

[1]) Cf. *Shakespeare Society Papers*, IV (1849), p. 100.

cordes et des poulies apparentes, se houssaient et se baissaient sans artifice et par main d'homme pour les allumer et les moucher [1])."

Here, only hardly knows whether it would be safe to draw analogies, but one thing at least the English comedians of the private theatres and the French players of the Hôtel de Bourgogne had in common, viz a constant and increasing desire to economise with regard to the expense of wax and tallow [2]). Although playgoers had to assemble considerably before the hour of commencing, so as to secure good places or any places, little or no light was vouchsafed them until shortly before the play began. Proof of this is afforded in the induction to Marston's *What You Will,* as acted by the Paul's boys in 1601. Here we see the audience assembling before the performance, and taking seats upon the stage. A sequence of stage-directions shows that it was the Tireman's business to look after the stage-lights and that delay usually occurred in bringing them in. "Enter Atticus, Doricus, and Phylomuse, they sit a good while on the stage before the Candles are lighted, etc. etc. . . . Enter Tier-man with lights." This waiting until the last moment before lighting up is also indicated in the induction to Middleton's *Michaelmas Term,* as acted at the same house in 1607. "I spread myself open to you" says a player; "in cheaper terms I salute you; for ours have but sixpenny fees all the year long, yet we dispatch you in two hours without demur: your suits hang not long after candles be lighted" Here we have adroit use of legal metaphor, in keeping with the title of the play.

Besides attending to the stage-lights, it was the business of the tireman or tiremen (for in some theatres more than one was employed) to look after the wardrobe [3]), make the

---

[1]) Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde la poesie,* 1682, III, p. 192.

[2]) The parsimony of the French players in this respect grew so intolerable that, in November 1609, Henri Quatre issued an edict, directing that lanthorns be put up in the pit, balcony and corridors under pain of exemplary punishment. Cf. Alfred Bouchard, *La Langue Théatrale* (1878), p. 304.

[3]) See the reference in *The Actors' Remonstrance; or Complaint for the Silencing of their Profession,* 1643; also T. F. Ordish's *Early London Theatres,* pp. 172—3.

properties and place them in position[1]), and, when necessity demanded, come on the stage as supernumeraries[2]). If at Paul's, on Marston's showing, there was only one, the Blackfriars of a later period must have had at least a couple. In the induction to *The Staple of News*, as acted at the latter house in 1626, the Prologue is surprised that the ladies should desire to sit on the stage. Mirth asks him for stools, but he calls for a form, and a bench is brought in. Then the Bookholder within calls, "Mend your lights, gentlemen — Master Prologue begin". Agreeable to command, the Tiremen come in, carrying (as an allusion by the Prologue shows) torches. Already the candlesnuffer, that important stage functionary whose expertness in the eighteenth century was generally rewarded with a round of applause[3]), had sprung into being. In the Pre-Restoration playhouse his duties were doubtless performed by the tireman. Thrift, in the Praeludium to *The Careless Shepherdesse*, as acted at Salisbury Court c. 1629, makes allusion to the proverbial poverty of poets, and says

"I do not think but I shall shortly see
One poet sue to keep the door, another
To be prompter, a third to snuff the candles."

In connection with the players' desire for economy in the matter of wax and tallow and the consequent delay in lighting up, one interesting point demands discussion. We know that at the second Blackfriars a concert of vocal and instrumental music, lasting an hour, was given before the play[4]). Are we to assume that the audience sat in darkness during that period? It hardly seems likely. Probably some light was vouchsafed, but only a tithe of what was demanded by the exigencies of theatrical performance.

If a passage in *Pepys' Diary* can be taken as referring to the Pre-Restoration stage, we have some evidence to hand that tallow-lighting was the rule in the private theatres and wax-lighting the exception. Chronicling a conversation with Killigrew, the manager of the Theatre Royal, Bridges Street,

---

[1]) Gifford's *Ben Jonson*, V, p. 116, "An Expostulation with Inigo Jones" (1631).

[2]) W. W. Greg, *Henslowe Papers*, Appendix II, p. 134, margin.

[3]) Cf. Dutton Cook's *A Book of the Play*, Chapt. on "Footlights".

[4]) C. W. Wallace, *The Children of the Chapel at Blackfriars*, pp. 106—7.

Pepys writes on February 12, 1667: "He tells me that the stage is now, by his pains, a thousand times better and more glorious than heretofore. Now, wax candles and many of them; then, not above 3 lb. of tallow. Now all things civil: no rudeness anywhere; then, as in a bear-garden" &c. Here it all depends upon what the diarist meant by "then", whether the term applied only to the period since the renewal of acting or comprehended a wider retrospect. But, after all, if wax had been commonly employed in the closing years of the platform-stage era, Killigrew would hardly have indulged in his boast.

Sources from which hints for special lighting effects of a spectacular order might have been obtained were apparently not drawn upon. In 1611 Serlio's great work on Architecture was translated into English and published in folio. One of the sections on Perspective treats "Of Artificial Lights of the Scenes", discussing simple methods that recall those vast bottles of coloured water through which hidden lights shine resplendent in chemists' windows. But, except by Inigo Jones in mounting the Court masques, it cannot be found that any knowledge was derived from this source. On the subject of thunder and lightning, Serlio could teach the early seventeenth century players nothing. His methods of procuring the illusion of these phenomena were largely the methods employed in the English playhouse from its very inception. (Students of the Elizabethan drama will not need to be reminded of the frequency with which thunder and lightning were resorted to to heighten the tragic impressiveness of the action.) For the rumbling of thunder he advocates the rolling of a cannon-ball in an upper chamber, in part the method alluded to by Ben Jonson, in the prologue to *Every Man in his Humour,* when he speaks of "roll'd bullet" and "tempestuous drum". The rapid drum-tapping was a grateful auxiliary to the Italian method, and sometimes in the English theatres it wholly superseded it. Thus, in a mordant passage in John Milton's *Astrologaster, or the Figure Caster* (1620), we read:

"Another will foretell lightning and thunder that shall happen such a day, when there are no such inflammations seene except a man goe to the Fortune in Golding lane to see the tragedie of *Doctor Faustus.* There indeed a man may behold shagge-hayr'd devills runne roaring over the stage with squibs in their mouths,

while drummers make thunder in the tyring-house, and the twelve penny hirelings make artificial lightning in their heavens."

Serlio's method of simulating lightning is again largely the Elizabethan method. "There must be a man" he writes "placed behind the Scene or Scaffold in a high place with a bore (? boxe) in his hand, the cover whereof must be full with holes, and in the middle of that place there shall be a burning candle placed, the bore must be filled with powder of vernis or sulphire, and casting his hand with the bore upwards, the powder flying in the candle will shew as if it were lightning. But touching the beames of the lightning, you must draw a piece of wire over the scene, which must hang downewards, whereon you must put a squib covered over with pure gold or shining lattin, which you will; and while the Bullet is rowling, you must Shoote of some piece of Ordinance, and with the same giving fire to the squibs, it will work the effect which is desired."

The earlier part of this instruction recalls a passage in the Induction to *A Warning for Faire Women* (1589), in which sarcastic reference is made to the stage-lightning of the period: —

— Then of a filthy whining ghost
Lapt in some foul sheet or a leather pilch,
Comes screaming like a pig half stick'd, and cries
Vindicta! revenge, revenge.
With that a little rosin flasheth forth
Like smoke out of a tabacco pipe or a boy's squib . . .

If the effect was as trivial as the writer would have as believe, it is curious that in the course of half a century no effort was made to improve upon it. In the epilogue to Lovelace's comedy of *The Scholar* [1]), as delivered at Salisbury Court c. 1636, allusion is made to "the rosin-lightning flash", as a feature that delighted the gallery [2]).

Serlio's device for what he (or his translator) calls "the beames of the lightning" is equated by Ben Jonson's "nimble

[1]) The play was never printed but the prologue and epilogue are preserved in Lovelace's *Poems*.

[2]) In 1572 John Izarde, a wax chandler, was paid 22/=, partly "for his device in counter-feting Thunder and Lightning in the play of Narcisses", when given at court by the Chapel Children.

squib", in the prologue already referred to. This effect was not, I think, a common accompaniment of storm scenes on the early English stage but was kept for occasions when thunderbolts had to be represented[1]) A notable example is to be found in *The Brazen Age*, a Red Bull play of the period of 1613. Jupiter appears above and strikes Hercules with a thunderbolt, causing him to sink through the earth. A cloud descends over the spot, bearing a hand, and on re-ascending the hand holds a star which it eventually fixes in the heavens[2]).

A few other spectacular lighting effects, mostly procured by the employment of fireworks, remain to be referred to. The comet which Stowe records as having been seen for a week or ten days in October 1580 apparently gave rise to the convention of "the blazing star". My first trace of this occurs in *The Battel of Alcazar*, as acted c. 1588. In the Dumb shew given between acts IV and V, Fame enters in the guise of "an angle and hangs the crowns upon a tree". Then a blazing star and fireworks are seen, and the crowns fall down. But the most remarkable example of the device occurs in *The Birth of Merlin*, a play conjectured by Fleay to belong to c. 1622[3]). In Act IV 5, at opening, after the direction "Blazing star appears" we read:

Prince: Look, Edol; still this fury exhalation shoots
His frightful horrors on th' amazed world;
See, in the beam that 'bout his flaming ring,
A dragon's head appears, from out whose mouth
Two flaming flakes of fire stretch east and west.

. . . .

Edol: And see, from forth the body of the star
Seven smaller blazing streams directly point
On this affrighted Kingdom.

---

[1]) The latterday stage thunderbolt bears a vivid family resemblance to its Italian prototype. A squib descends obliquely along a wire and falls into an adroitly disguised tin bucket, to the inside of which the wire is soldered. When one adds that the bucket contains water one has said all.

[2]) For a simpler example, see the last act of *The Martyr'd Souldier. Annals* (edit. 1613) p. 687.

[3]) See also *If You know not me, you know nobody*, Pt. II (Heywood's works, edit. Pearson, I 292, margin); and *The Revenger's Tragedy*, Act V.

Later in the same scene Merlin expounds the symbolism of the star, reiterating all the details. Obviously it was not left to the imagination of the audience to conjure up visions of the nine streams of fire, and the whole effect must have been carefully visualized [1]). As a matter of fact there had been constant use of fireworks in the Elizabethan theatres from their very inception, and practice had made perfect. London even boasted specialists in the science of pyrotechnics, one of the most notable of whom was Humphrey Nichols, who officiated in connexion with Munday's City pageant in 1613. There was much catering for the tastes of the unthinking, and in *Doctor Faustus* the mob was more taken with the devils with crackers at their tails than with the sublimity of the poet. The Red Bull audience especially delighted in effects of this order, and one finds much mention of "fireworkes" and "fireworkes on lines" [2]) in *If It Be not a good Play, the Devil is in it*, as acted there in 1612 [3]).

Marlowe had a keen eye for spectacular effect as betokened by the conflagration in *Tamburlaine the Great*, Part II, Act II, as well as by the curious scene in the succeeding act where the bodies are burnt in sight of the audience. In the amplified version of *Doctor Faustus* published in 1616 [4]) there is a remarkable Hell scene which was probably not of his ordering but to which attention may at anyrate be directed. In Sc. XVI, after the Good Angel has given Faustus a glimpse of Heaven, "Hell is discovered" [5]) and its horrors described by the Bad Angel: —

> "Now, Faustus, let thine eyes with horror stare
> Into that vast perpetual torture-house.

---

1) Of a similar but less striking order was the effect in *The Troublesome Reign of King John* (c. 1588), where, on the crowning of the King, five moons shone out of a cloud, by way of ill-omen.

2) For a quaint allusion to "fireworks on lines", see the Page's simile in Marston's *Parasitaster, or the Fawne* (1606), I 2. In J. White's *A Rich Cabinet with Variety of Inventions*, etc. (1651), instructions are given "how to make your fireworks to run upon a line backward and forward".

3) See also *The Brazen Age*, passim. In one scene a Fury appeared covered with fireworks and in another Medea with similar trappings.

4) Bullen's *Marlowe* I 323.

5) An inventory in *Henslowe's Diary* makes mention of a property of "Hell Mouth", but the above scene seems to have been acted on the Rear Stage.

There are the furies tossing damnèd souls
On burning forks; there bodies boil in lead;
There are live quarters broiling on the coals
That ne'er can die; this ever-burning chair
So for o'er-tortured souls to rest them in;
These that are fed with sops of flaming fire.
Were gluttons, and lov'd only delicates,
And laugh'd to see the poor starve at their gates."

Viewing the frequency with which fire effects were employed on the Pre-Restoration stage, it is surprising that so few of the theatres were burnt down — only two in a period of sixty years. But probably many of these effects were not as realistic as they read. In *The Rump,* as acted at Salisbury Court in 1660 (one of the last of the quasi-Elizabethan houses) we have the direction in act V: "A piece of wood is set forth painted like a pile of Faggots and Fire, and Faggots lying by to supply it." This was used to represent a bonfire. But elusions of this sort could not always be made. Many fire scenes had to be of the first order of realism. Flames were often seen to belch forth from the rear stage [1]) or to rise through a trap [2]). Dragons came on spitting fire [3]). In *The Silver Age,* IV, (as acted at the Red Bull c. 1613) occurs an unexampled and unexplainable effect. After Semele is drawn out in her bed, Jupiter descends amidst thunder and lightning, with his thunderbolt burning. "As he toucheth the bed it fires, and all flyes up." Perhaps in some cases where flames flashed forth the rosin-lightning effect was the means employed. In conflagration scenes, such as that in *The Fatal Contract* III 1, (where we have the prompter's marginal note, "The bed chamb. on fire"), it would be difficult to say how illusion was procured. For smaller fire effects a hint might have been taken from Serlio. "Sometime it may chance" he writes in his section on *Artificial Lights of the Scenes*, "that you must make something or other which should seem to burne,

---

1) *Alphonsus, King of Aragon*, Act IV; *The Virgin Martir*, V; *The Old Wives' Tale.*

2) *A Looking Glasse for London and England; The Two Noble Ladies* V 2; *The Silver Age,* V; Chapman's *Caesar and Pompey* II 1.

3) *Friar Bacon and Friar Bungay.* This type of monster was generally spoken of as "a fire drake". (Cf. Henslowe's Diary.)

which, you must wet thoroughly with excellent good aqua vitae; and setting it on fire with a candle, it will burne all over; and though I could speak more of these fires, yet this shall suffice for this time".

Since one is apt, in viewing the absence of painted scenery of the latterday order from the economy of the old platform stage, to conceive the Elizabethan theatrical appeal as one solely to the imagination, this inquiry will have served a valuable purpose. It has shown, I think, that sedulous attempt was made to procure illusion in many directions and that in the public theatres there was a constant gratification of the mob in its taste for spectacular effect and "those gilt-gauds men-children run to see".

Dublin. W. J. Lawrence.

OSCAR WILDES KÜNSTLERISCHE PERSÖNLICHKEIT.

Wilde hat verhältnismäßig lange gebraucht, bis er in weiten kreisen als dichter anerkannt wurde, und es dauert verhältnismäßig lange, bis die nachwelt ihm gegenüber jene objektivität gewinnt, die ein abschließendes urteil gestattet. Der zauber und die perversität seiner blendenden persönlichkeit haben es verschuldet, daß Wilde verhimmelt und geschmäht worden ist, aber zu einer objektiven kritischen würdigung, wie sie ihm seinem literarischen range nach gebührt, sind kaum vereinzelte anläufe vorhanden. Mit zuhilfenahme der in den letzten jahren ziemlich stark angewachsenen Wilde-literatur[1]) wird im folgenden ein unparteiisches bild von Wildes menschlicher und dichterischer individualität versucht.

I.

Lebenseingang.

Im 17. jahrhundert gab es ein irisches geschlecht, dessen wildheit so gefeiert und gefürchtet war, daß Cromwells soldaten in einem eigenen zusatz zu ihrem gebet flehten, von den

[1]) Wilde-literatur: Englische ausgabe der werke von Methuen & Co.; deutsche ausgabe des Inselverlags und des Wiener Verlags 1906—1908; Karl Hagemann, *Oscar Wilde*, 1904; André Gide, *Oscar Wilde*, 1905 (englische ausgabe von Stuart Mason, *Oscar Wilde, a Study*, 1905); R. H. Sherard, *Oscar Wilde, Story of an Unhappy Friendship*, 1905 (Neue ausgabe, 1909); Max Meyerfeld, *De Profundis*, 1905 (neue ausgabe 1909); R. H. Sherard, *Life of Oscar Wilde*, 1906 (neue ausgabe 1911); Halfdan Langgard, *Oscar Wilde, Die sage eines dichters*, 1906; L. C. Ingleby, *Oscar Wilde*, 1907; Stuart Mason, *A Bibliography of the Poems of Oscar Wilde*, 1907; *Oscariana*, 1910; Anne Comtesse de Brémont, *Oscar Wilde and his Mother*, 1911.

O'Flaherties verschont zu bleiben. Nach diesem geschlechte benannten Sir William Robert Wills Wilde, ein angesehener Dubliner augen- und ohrenarzt, altertumskenner und schriftsteller (1815—1876), und seine anmutige, schöngeistige gattin Jane Francesca (1826—1896) ihren zweiten, am 15. Oktober 1859 zu Dublin geborenen sohn. Sein voller name lautete Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde. Oscar Fingal sollte seine keltische abstammung betonen, Wills die verwandtschaft mit einer familie dieses namens, deren mitglieder sich auf dem gebiete der kunst und des sozialen lebens hervortaten.

Sir William galt in seiner wissenschaft als bahnbrecher, wandte sich aber als ein mann von vielseitiger begabung mit glücklichem erfolge auch anderen gebieten zu[1]). In der jugend hatte er ein gutes stück welt gesehen und beschrieben[2]). Tiefgehende wissenschaftliche interessen vertrugen sich in ihm mit den lebensgewohnheiten und -genüssen des ausgepichten weltmannes, mit einer in galanten abenteuern und trinkgelagen bis zur ausschweifung getriebenen daseinsfreude. Wie ein spiegelbild seines innern vereinigte sein antlitz mit einer edel gewölbten denkerstirn und mit ausdrucksvollen ernsten augen einen mund von tierischer sinnlichkeit. Oscar glich ihm äußerlich, wie er moralisch erblich von ihm belastet war. Die phantasievolle veranlagung hatte er von der mutter, an der er zeitlebens mit großer innigkeit hing. »Niemand wußte, wie tief ich sie liebte und verehrte,« sagt er in *De Profundis*.

Lady Wilde war eine schwungvolle, warm empfindende, zur exzentrizität neigende natur. Die revolutionäre bewegung von 1848 riß sie mit fort. In einem späteren Essay *(Irish Leaders and Martyrs)*[3]) schildert sie »die raserei der lyrischen leidenschaft, die über das herz der nation zu fegen schien«;

---

[1]) Seine schriftstellerischen werke sind: *The Closing Years of Dean Swift, 1840*. — *The Beauties of the Boyne and the Blackwater*, 1849. — *Catalogue of the Contents of the Museum of the Royal Irish Academy*, 1858. — *Lough Corrib and Lough Mask*, 1867. — *On the Ancient Races of Ireland, Address to the Anthropological Section of the Association*. Belfast, 1874, ein interessanter, volkstümlich gehaltener ethnographischer abriss. Auszüge daraus werden in der neuausgabe von Lady Wildes *Ancient Legends*, 1902, abgedruckt.

[2]) *The Narrative of a Voyage to Madeira and Teneriffa, and along the Shores of the Mediterranean*, 1840.

[3]) *Social Studies*, 1893.

»das delirium der patriotischen aufregung«; »den göttlichen fanatismus der jugend und des genies«. Sie steuerte unter dem decknamen Speranza für das organ der irischen unabhängigkeitspartei, *The Nation*, aufsätze und gedichte von leidenschaftlichem patriotischen enthusiasmus bei. Noch die letzte, mit beschlag belegte nummer des blattes, die ihm den garaus machte, enthielt einen feurigen kampfruf von Speranza, *Jacta alea est.* »Ist es denn so schwer zu sterben?« heißt es darin. »Ach, sterben nicht alle tag für tag an gebrochenem herzen und an zertrümmerten hoffnungen, an seelischen und körperlichen qualen? Denn das leben ist ein langes, langsames ringen mit dem tode [1])«.

Speranzas politische gedichte sind voll temperamentvoller empfindung und von schwungvoller kraft des ausdrucks. Sie möchte Irlands Miriam sein und ein triumphlied über die vernichtung der bedrücker anstimmen können (*To Ireland*). Von einem turme möchte sie zum versammelten volke reden. Wie aus gottes donner sollte aus ihrem machtwort der freiheitsruf hinabbrausen. O, daß ihr wort, ein sturm über den stürmen, erde, luft und meer zerspalte und den himmel zerreiße mit dem welterschütternden rufe: Zu den waffen für wahrheit, ruhm, freiheit, rache, sieg! (*Attendite Populi.*) Politische wie soziale ungerechtigkeit stachelt ihre empörung bis zum anarchismus. Die blutigen häupter der freiheitsmärtyrer beschwören die überlebenden, für ihr geburtsrecht als geschöpfe gottes zu kämpfen oder zu sterben, ehe sie als sklaven leben (*The Brothers*). Am jüngsten tage wird das gespenst der hungernden die reichen vor gottes thron anklagen als mörder und verderber des landes (*The Famine Year*). Gibt es keine männer in eurem lande, fragt sie die geknechteten, keine schwerter? Glaubtet ihr an eure sache, so ginget ihr als heilige in den kampf. Zieht hinaus, ruft sie, in der kraft eures ewigen rechtes, in der siegenden gottheit macht und rettet oder rächt euer vaterland! (*The Enigma*) [2]).

Speranzas patriotische begeisterung war zu edel, um mit der politischen aufregung zu verfliegen. Ihr warmes gefühl für die heimat betätigte sich in reifen jahren, unterstützt von

---

[1]) Sherard, *Life*, I 55.
[2]) *Poems by Speranza*, 1871.

dem ethnographischen interesse des gatten, auf folkloristischem gebiete. Sagen und legenden, wie »sie direkt vom volksherzen kommen,« wurden in mündlicher und schriftlicher überlieferung von ihnen gesammelt, mit möglichster treue in der volkstümlichen fassung nacherzählt und mit einleitungen und anmerkungen versehen. So ward das werk zum ausdruck ihrer liebe für das schöne land, dem sie »ihre erste inspiration, ihre lebhaftesten geistesimpulse und die stärksten, besten sympathien gewidmet,« und das beste zeugnis dafür ist, daß es im jahre 1902 eine neuausgabe erlebt hat[1]).

Trotz ihres begeisterten Irentums behauptete Lady Wilde, daß sie italienischer abkunft sei und brachte ihren mädchennamen Elgee — sie war die tochter eines geistlichen — mit dem großen Alighieri in verbindung. Neben dieser mystischen dichter-ahnenschaft aber gab es im Wildeschen hause eine sichere poetentradition. Miß Elgee war eine nichte des hochbegabten, aber geistig überreizten schauerromantikers Charles Robert Maturin (1782—1824), verfasser des von Balzac und Baudelaire neben *Manfred* und *Faust* gestellten romans *Melmoth the Wanderer.* Maturin verkörpert eine aus genie und abgeschmacktheit, aus melancholischer schwärmerei und geckenhafter weltmannssucht, aus läppischer eitelkeit und fein empfindender liebenswürdigkeit, aus dichterischem schwung und rhetorischem schwulst sonderbar gemischte persönlichkeit. Seine büste mit dem schwärmerischen blick und den mädchenhaft zarten gesichtszügen schmückte das elegante wohnhaus der Wildes und gehörte unter die kindheitseindrücke des dichterknaben, dessen wesen in so mancher beziehung ein ableger von Maturins originalitätssüchtiger eigenart war.

Die Wildes bildeten ein zentrum der Dubliner geselligkeit dank der sozialen stellung des hausherrn und der anerkannten literarischen bedeutung der schönen hausfrau, die in ihrer schriftstellerischen produktion fortfuhr[2]) und obendrein über ein seltenes konversationstalent und ein umfassendes wissen gebot, die alten sprachen beherrschte und aus dem Deutschen, Fran-

---

[1]) *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitionsf o Ireland with Sketches of the Irish Past by Lady Wilde.* London, Chatto & Windus, 1902.

[2]) Ihre werke sind: *Driftwood from Scandinavia,* 1884. — *Ancient Legends,* 1887. — *Ancient Cures, Charms, and Usages of Ireland,* 1890. — *Notes on Men, and Women, and Books,* 1891. — *Social Studies,* 1893.

zösischen, Spanischen, Italienischen übersetzungen geliefert hat[1]). Aber wie Sir William zur ausschweifung, so neigte Lady Wilde zur phantastik, zur theatralischen pose und einer eitelkeit, die sie ihre person auf eine oft abgeschmackte weise in szene setzen ließ. In ihrem hause trafen verschiedenartigste elemente zusammen; ein übermaß verfeinerter geisteskultur ging hand in hand mit der ungebundenheit oder falschen grandezza der Bohème.

Der art war das von ungewöhnlich mannigfaltigen und lockenden anregungen durchsättigte milieu beschaffen, in dem der liebenswürdige, geniale Oscar an der seite eines älteren bruders William († 1899) und eines jüngeren schwesterchens[2]) heranwuchs. Die mutter hatte mit überschwänglicher sehnsucht an seiner statt eine tochter erwartet und kleidete und hätschelte ihn lange als mädchen, wodurch sie den verweichlichenden einfluß der lauen heimischen atmosphäre noch steigerte.

1865 kam Oscar in die Portora-schule in Emiskillen, 1871 an das Dubliner Trinity College und 1874 an das Magdalen College in Oxford. Er hat den eintritt in die universität in *De Profundis* als einen wendepunkt seines lebens bezeichnet und die Oxforder jahre sind in seiner erinnerung stets eine glückliche zeit geblieben. Seine muse erwachte. Er lieferte poetische beiträge für die Oxforder zeitschrift *Kottaboss* und für andere blätter.

Eine 1877 unternommene ferienfahrt nach Italien brachte reiche anregung. In der *Irish Monthly* dieses jahres veröffentlichte er in einem aufsatz *The Tomb of Keats*[3]) das formvollendete sonett *Keats' Tomb*, in welchem er den dichter Guido Renis heiligem Sebastian vergleicht, »dem herrlichen jüngling, der, den leidenschafterfüllten, göttlichen blick auf die ewige schönheit geheftet, von seinen bösen feinden an einen baum gefesselt und mit pfeilen durchbohrt wird«. Wildes aus dem gefühle einer instinktiven sympathie fließende jugendliche begeisterung für den anbeter und verkünder eines von aller reflexion und moral losgelösten schönheitsideals von hellenischer

---

[1]) So eine vorzügliche von Schillers *Die ideale* und *Cassandra* in *Poems by Speranza.*

[2]) Auf ihren vorzeitigen tod bezieht sich Wildes tief empfundenes gedicht *Requiescat* (*Poems*, 1881).

[3]) *Miscellanies*, s. 7 ff.

natürlichkeit kristallisierte sich allmählich zu einer künstlerischen überzeugung. In Keats fand er die anfänge der englischen kunstrenaissance; er erschien ihm als vorläufer der »präraffaelitischen und der großen romantischen bewegung«, dh. derjenigen, in der Wilde selbst stand[1]). Keats dünkt ihn die größte gestalt der weltliteratur seit den tagen der Griechen[2]), sich ihm als ebenbürtiger nahen, ein höchstes, unerreichbares ziel[3]). Die öffentliche versteigerung von Keats' liebesbriefen vergleicht er dem würfeln der römischen soldaten um Christi rock[4]. Keats' einfluß verleugnet sich auch in Wildes gedichten nicht. In *The Burden of Itys* will er sich in heidnischem natur- und sinnengenuß über den kampf und zwiespalt des lebens erheben. *Charmides* schildert den jüngling, der sich Athenens freventlich bemächtigt und als ein glühend verliebter anbeter der unnahbaren, als ein kühner entweiher großer mysterien sterben muß, doch im Hades für seine liebe belohnt wird.

Auch dem grabe Shelleys widmet er ein kongenial empfundenes gedicht. Shelleys personifizierende naturbeseelung, sein verschwebenlassen der menschenseele im all wirkt in Wildes jugendgedichten unverkennbar fort. So in *The Garden of Eros* in einem noch unselbständigen, breiten gefühlserguß, worin der dichter sich dem geiste der schönheit weiht; in *Panthea* in der offenbar von *Adonais* inspirierten vorstellung, daß der »tod uns ins all auflöst«. Wir werden eins mit dem, was wir jetzt sehen und berühren. Jede purpurne sonne ist schön von unserem herzblut; von ihm flammt in grün jeder baum auf, den der junge lenz belebt. Die wilden tiere sind unsere anverwandten. Alles leben ist eins und alles wechselt. Mächtige wogen eines einzigen seins fluten vom nervlosen keim zum menschen, denn wir sind ein teil jedes felsens, jedes vogels und tiers, eins mit den dingen, die sich von uns nähren, eins mit dem, was wir töten. Wir, die wir jetzt gottgleich sind, waren auch einst empfindungslose niedrige lebensformen und werden einst auch die fruchtbarkeit der natur erhöhen. Denn nichts in der natur geht verloren. Alles lebt dem tode zum trotze. Wie Shelley

---

1) *English Renaissance of Art (Miscellanies, 249).*

2) *Letters on Dorian Gray (Miscellanies, 149).*

3) *Γλυκυπικρος Ερως.*

4) *On the Sale by Auction of Keats' Love Letters (Uncollected Poems).*

jubelt der junge Wilde diesem zukünftigen allleben entgegen, in dem wir in die mysterien der natur eindringen, in dem lebende sich für alle äonen der kosmischen seele vermengen, in dem wir töne jener großen symphonie sein werden, deren kadenzen durch die sphären kreisen. Wie Shelley triumphiert er: Wir werden nicht sterben! Das weltall selbst wird unsere unsterblichkeit sein!

In *Humanitad* erhebt Wilde sich zu der Shelleyschen anschauung, das wahrhaft menschliche sei das göttliche. In demselben gedichte ist das bild der tyrannei als einer blutschänderischen königin, deren bruder, der mord, ihr bettgenoß ist und mit der die pest haust, Shelleys *Mask of Anarchy* nachempfunden. In Wilde lebt ein schwärmerischer, feinfühliger natursinn. »Es gibt keine farbe, die im kelch einer blume, in der windung einer muschel verborgen wäre, der mein wesen, vermöge einer zarten sympathie mit der seele der dinge nicht antwort gäbe«, sagt er[1]).

Die schönheit der flur wird für ihn zum glück.

> Doch still mein herz! Und acht es nicht ein nutzlos ding,
> Daß du geschaut die pracht der sonne und des grases und der blumen!

heißt es in dem gedichte *Magdalen Walks*. *The Garden of Eros* führt in anschaulichen naturbildern die blumen als seelenbegabt, als persönlichkeiten vor. Allmählich tritt in seiner naturauffassung der einfluß Shelleys gegen den Baudelaires zurück. In dem lückenlos ineinander gefügten, heiligen und notwendigen ganzen, das die natur repräsentiert, ist der mensch nur ein bestandteil des großen getriebes. Alles erscheinende ist zugleich nur der symbolische ausdruck eines gewaltigen, dunkeln, unsagbaren. Alles sinnliche ist der ausdruck eines seelischen, undefinierbaren: Gerüche, farben, töne werden zu stimmungsausdrücken. So gelingen Wilde wortgemälde, die, indem sie ein landschaftsbild einfach und schlicht in worten zeichnen, ohne unmittelbar ausgedrückte symbolische beziehung dennoch ein packendes stimmungsbild geben, zb. die beiden *Impressions* überschriebenen gedichte, *Les silhouettes* und *La fuite de la lune*, die schon durch die französischen titel ihre vorlagen verraten. Nach demselben prinzipe schafft Wilde in *Impression du matin* statt des im titel versprochenen naturbildes

[1]) *De Profundis*, 149.

ein düsteres Londoner stadtbild, das zum vorläufer seines ergreifendsten und kunstvollsten derartigen gedichtes wird *The Harlots House*[1]), diesem muster einer modernen ballade, welche, rein schildernd, ohne gefühlsaufwand, die gespenstigen farbentöne des schaurigen und gruseligen aus dem alltagsleben der großstadt nimmt, — diesem meisterwerk von prachtvoller stimmungsgewalt in dem wunderbar poetisch ausklingenden schluß, der anscheinend gleichfalls nur rein sachliche und knappe schilderung ist. Die morgendämmerung schleicht, gleichsam entsetzt über das gebaren käuflicher und treuloser liebe, wie ein verschrecktes mägdlein die öde gasse herauf. Ohne daß eine moral oder ethische absicht auch nur angedeutet würde, wirkt das ende poetisch und sittlich befreiend. Der nächtliche spuk des lasters ist zerstoben. Die lauterkeit des lichtes beherrscht den plan.

Wie *The Harlot's House* ist auch *The Sphinx* (1894) nur die reifste demselben boden dieser stimmungsgedichte entwachsene frucht. In jambischen achtsilbigen doppelzeilen von höchster durchbildung wird die beklemmende dämmeratmosphäre des studio geschildert, aus dessen dunklem winkel die feurigen augen der sphinx hervorblitzen. Sie verkörpert das magisch fesselnde, grauenvolle uralte geheimnis, das auch den dichter umgarnt, das ihn zu dem, was er nicht sein will, macht und seinen glauben zum unfruchtbaren trugbilde. Sie ist der unausrottbare übermächtige naturtrieb. »Überlaß mich meinem kruzifix!« fleht der dichter, und doch fühlt er in der nähe des atlasglatten ungeheuers, das ihm die pranken auf den schoß gelegt, die träne, die der bleiche gott allerbarmend für jedes seiner geschöpfe weint, sei umsonst geweint.

In Italien übte die katholische kirche auf Wilde einen gewaltigen zauber aus, der in den *Rosa mystica* überschriebenen gedichten ausklingt. Es sind inbrünstige Marienlieder (*San Miniato, Ave Maria*), religiös und poetisch empfundene verse, in denen ein vom lebensgetriebe verängstetes gemüt im glauben zuflucht sucht (*E Tenebris, Via Sacra*). Wilde begeistert sich

---

[1]) Im Juni 1885 in einer (unbekannten) zeitschrift veröffentlicht, nach L. C. Ingleby etwa 1883 in Paris entstanden. Ingleby findet das vorbild von *The Harlot's House* in Baudelaires *Danse macabre*, in der das gerippe des todes, als kokettes weib verkleidet, beim feste des lebens erscheint (*Oscar Wilde*, s. 272, 274).

für das papsttum. Rom, die von gott gekrönte stadt, dünkt ihm von menschen ihrer krone beraubt (*Urbs sacra aeterna*). Das siegreiche geeinte Italien ist ihm das gefallene, da es vom papste abfiel (*Italia*). Daß es sich dabei schließlich doch mehr um ein poetisches gefühl als um eine politische überzeugung handelt, beweist die huldigung für Mazzini in *Humanitad.*

Mit dem von Miltonschen reminiszenzen nicht freien reflektierenden gedichte *Ravenna* (März 1877) gewann Wilde den Newdigate-preis, womit die ehre eines öffentlichen vortrages seines werkes im Oxforder Sheldonian Theatre (26. Juni 1878) verbunden war. In fließenden jambischen reimpaaren schildert der junge dichter die totenstille der grabesöden stadt, den zauber der Pineta am winterlichen meere und denkt bewegt der historischen bedeutsamkeit Ravennas, wo Dante, wo Byron zu weilen liebten.

In das jahr 1877 fällt eine zweite nicht minder bedeutsame reise, die Wilde mit J. F. Mahaffy durch Griechenland unternahm. In begleitung dieses sachkundigen führers sog er auf dessen »Streifzügen durch Griechenland« [1]) die begeisterung für hellenisches wesen in tiefen zügen ein. In dem in Corfu entstandenen gedichte *Santa Decca* beklagt er mit dem vermutlich unbewußten Faustzitate »Der große Pan ist tot!« in Schiller nachempfundenem gefühl das verschwinden der götter Griechenlands.

Unter den Oxforder lehrern konnte sich keiner mit dem einflusse messen, den John Ruskin auf Wilde ausübte. Er lehrte ihn nach des dichters eignen worten »durch den zauber seiner gegenwart und die musik, die von seinen lippen strömte, jenen enthusiasmus der schönheit, das geheimnis des hellenismus und jene schaffenssehnsucht, welche das mysterium des lebens ist« [2]). Ja, Wilde gehörte zu der schar gläubiger jünger, die dem meister mit schaufeln und hacken auf das winterliche feld hinaus folgte und hand an einen straßenbau legte, um zwei benachbarten, durch sumpfland vom verkehr abgeschnittenen dörfern die segnungen eines fahrbaren wegs zu erschließen [3]). Frühzeitig begann er sich selbständig mit ästhetischen und

---

[1]) J. F. Mahaffy, *Rambles and Studies in Greece.*

[2]) *L'Envoi (Miscellanies,* 31*).*

[3]) *Art and the Handicraftsman.*

kritischen untersuchungen zu beschäftigen. Die abhandlung *The Rise of Historical Criticism*[1]) wird von Wildes freund, dem kunsthändler und kunstschriftsteller Robert Ross, in die Oxforder oder gar schon in die Dubliner zeit verlegt. Wilde versteht unter historischer kritik eine aus eigenem urteil hervorgehende philosophisch-kritische auffassung des staatswesens und erblickt darin etwas revolutionäres, eine auflehnung gegen die autorität. Dem altertum gänzlich unbekannt sei der durchaus moderne begriff des kunstkritikers als interpreten der schönheit und vorzüglichkeit eines werkes, eine definition, mit der Wilde schon jetzt das gebiet berührt, auf dem er bald sein originellstes und geistvollstes leisten sollte. Große belesenheit zeichnet den jungen autor aus, der die sprache bereits als künstler handhabt und zu anschaulicher bildwirkung ausgestaltet.

Im großen und ganzen wußte Wilde, als er Oxford verließ, was er in der kunst und im leben wollte und konnte in bestimmteren umrissen als man es auf dieser altersstufe sonst zu wissen pflegt. »Ich erinnere mich, daß ich in Oxford, als ich eines morgens im jahre meiner promotion mit einem freunde auf den engen, von vögeln belebten gartenwegen des Magdalen College hinschlenderte, zu ihm sagte, ich wollte von den früchten aller bäume im weltengarten essen, und ich ginge in die welt hinaus mit dieser leidenschaft in der seele. Und so ging ich wirklich hinaus, und so lebte ich. Mein einziger irrtum war, daß ich mich zu ausschließlich auf die bäume jenes flecks beschränkte, der mir als die sonnseite des gartens erschien, und daß ich die andre ihres schattens und düsters wegen mied[2]).« In diesen worten Wildes liegt die tragödie seines daseins beschlossen.

Mit einer ungeheuren lebensbejahung, von einem lebenshunger erfüllt, von intensivem verlangen nach genuß getragen, betritt er seine bahn. Die heitere ruhe der götter, ihr selbstverständliches schwelgen in natürlicher freiheit entspricht seinem glücksbegriffe. Die kunst bedeutet ihm viel. Aber das leben ist größer, herrlicher als die kunst. Den gott in uns erkennen, leib und seele eins machen, so daß geistiges sich in jedem puls des leibes in wunderbarem einklang auslebt, darin erblickt er

[1]) *Miscellanies.*

[2]) *De Profundis* 63.

das wahre ziel der menschheit *(Panthea).* Die elendesten aller menschen sind wir, die das mitleid, die moral verdammt, das leben des anderen, nicht unser eigenes, zu führen. Ein bis zum egoismus gesteigertes interesse an der entfaltung und betätigung des eigenen selbsts erstickt Wildes teilnahme an der außenwelt. Die politik läßt ihn gleichgültig, sie färbt kaum drei seiner gedichte. (In *Ave Imperatrix* zeigt er sich als antiimperialist.) Für die freiheit ergreift er nicht aus Sympathie mit den bedrückten partei, sondern weil die freiheitskämpfe die wilden leidenschaften seiner seele spiegeln *(Sonnet to Liberty).* In heiterer unparteilichkeit dem kampfe des lebens zusehen und beruhigt wissen, daß eine verkettung von ursachen alle einzelleistungen in ein erhabenes ganzes bindet, eine solche beherrschung des lebens dünkt ihm glück *(Panthea).* In einer welt der schönheit die reale welt wüster häßlichkeiten vergessen ist allein menschenwürdig.

> In kunst und höchsten bildungsträumen
> Möchte ich drum abseits träumen —
> Nicht für Gott noch seine feinde. *(Theoretikos).*

In *The Critic as Artist* äußert er die überzeugung, mit dem fortschritte der zivilisation und der immer höheren organisation der wesen würden die erlesenen, die kritischen und gebildeten geister sich immer weniger für die tatsachen des lebens interessieren und ihre eindrücke fast ausschließlich durch die kunst empfangen, ein gedanke, der in der paradoxen gewandung der *Phrases and Philosophies for the Use of the Young* (1894) den satz ergibt: »Die erste lebenspflicht ist, so künstlich als möglich zu sein.« Das all wird Wilde gleichsam nur ein mittel zum zwecke der selbstentfaltung, dem höchsten lebensziel, der ersten lebenspflicht. Seine natur entbehrt bei aller intensität jene universalität, die sich in rückhaltloser hingabe die welt zu eigen macht. Ihm fehlt jene gesunde, harte kraft, die ihre stärke gern am widerstrebenden, am mühseligen und schmerzlichen erprobt. In der gier, das ganze glück des lebens jeden augenblick auszuschöpfen, ging ihm der ernst einer großen lebensführung verloren. Seine absicht war, »ein beispiel jener innigen vereinigung von persönlichkeit und vollkommenheit zu geben,« welche nach seiner meinung das merkmal der romantik in der kunst wie im leben ausmacht[1]). Aber diese seine ge-

[1]) *De Profundis*, 69.

steigerte individualität war keine unbekümmert, unbewußt, unwiderstehlich sich auslebende. Originalitätssucht und sensationsbedürfnis bildeten zum mindesten eine starke legierung seines wesens. Wilde erzählt, wie er auf einer wanderung im Loiregebiet mit seinem freunde und bruder in Apoll, James Rennell Rodd, im grase liegend, pläne entwarf, "*pour la gloire et pour ennuyer les philistins*[1])." Er, der verkündete, daß der wahre künstler vom publikum keine notiz nehme, daß das publikum für ihn nicht existiere[2]), hatte im leben nicht ruhe, wenn er nicht tonangebend für die gesellschaft und ihre mode war. In *De Profundis* zitiert er das wort eines freundes: »Wenn Sie nicht auf Ihrem Piedestal sind, sind Sie nicht interessant.« Wilde wollte interessant sein. Und um der großen menge ins auge zu stechen, stellte er sich auf das Piedestal geckenhafter absonderlichkeit und affektierter pose. Die oberflächlichen, urteilslosen wurden bei ihrer neugier gepackt. Man streute ihnen sand in die augen. Die besseren fühlten sich abgestoßen. Nur die wenigsten merkten, daß sich hinter dem affektierten Charlatan einer der feinsinnigsten und geistvollsten kunst- und lebenskenner verbarg. Er wurde selbst zum exempel für seinen ausspruch: »Wer das volk führen will, vermag es nur, indem er dem pöbel folgt. Die wege der götter werden allein durch ihren rufer in der wüste bereitet«[3]).

II.

Die ästhetische periode.

1878 promovierte Wilde zum *Bachelor of Arts*. Er wählte keinen beruf, auch nicht den des literaten, denn es war seine überzeugung, daß die kunst von ihrer höhe herabsinke, sobald sie noch einem andern als ihrem selbstzweck diene, und daß jede geregelte beschäftigung eine beeinträchtigung der individuellen freiheit und der diese bedingenden höchsten möglichkeiten der selbstentwicklung bedeute. Sein ideal war das *βιος ϑεωρητικος*[4]). Ein gebildeter müßiggang bildete in seinen augen die einzige würdige beschäftigung eines menschen[5]). »Fleiß

[1]) *L'Envoi.*

[2]) *The Soul of Man under Socialism.*

[3]) *The Critic as Artist.*

[4]) Ebenda.

[5]) *Letters on Dorian Gray*, VIII.

ist die wurzel der häßlichkeit«, lautet einer seiner aphorismen, in denen er wahrheit in paradoxester form zu verabreichen liebt[1]). Ein ästhetischer genußmensch zu sein, ein dilettant im höchsten sinne, war alles, was er anstrebte. Tief in seinem wesen wurzelte eine geringschätzung der gemeinen wirklichkeit des realen lebens, die sich jedoch nichts weniger als in asketischem weltentsagen äußerte. Sein ästhetisches empfinden fühlte sich abgestoßen durch den rings zutage tretenden mangel an geschmack, an kühnem temperament und ausgeprägter Individualität. Seine herrennatur vermochte in der modernen englischen durchschnittsexistenz nur verächtliche konvention, verhaßtes philistertum und geisttötende pedanterie zu erblicken. Mit diesen souveränen gewalten einer banalen alltäglichkeit wollte Wilde den kampf aufnehmen. Das leben sollte lebenswert gemacht werden, indem er es bis in seine geringfügigsten notbehelfe herab mit schönheit und in all seinen äußerungen mit genuß durchsättigte.

Auf einer vortragstournée in Amerika (1881—82) und in den englischen provinzen (1883—84) legte Wilde dem publikum seine ästhetischen prinzipien über literatur, kunst und kunstgewerbe dar. Er verfügte über eine glänzende redegewandtheit, in der sich schlagfertigkeit und sprudelnde leichtigkeit des geistes, feinstes sprach- und stilgefühl und die gabe fesselnder improvisation zu einem bestrickenden und rührenden klangzauber der stimme gesellten. Seine vorträge waren nich streng gegliedert und ausgearbeitet, sondern plaudereien, die erst von den zuhörern zu papier gebracht wurden, weshalb sich nur einige von ihnen erhalten haben.

Nichts ist zu hoch, nichts zu unwesentlich, um nicht in ihr bereich gezogen zu werden. In dem vortrage *English Poetesses* legt Wilde seine urteile über die hervorragendsten romantiker nieder. Unter den frauen steht Elizabeth Barrett Browning zuhöchst in seiner bewunderung. Shelley wird ein Träumer voll kosmischer empfindung und tiefer pantheistischer erkenntnis, Byron ein rebell genannt. Blake sei an der entlegenheit seiner visionen gescheitert, in Keats aber habe der künstlerische geist der jahrhunderte seine erste absolute verkörperung gefunden.

---

[1]) *Phrases and Philosophies for the Use of the Young (The Chameleon,* Dez. 1894).

Der vortrag *The English Renaissance of Art* begreift unter diesem namen jene große romantische bewegung, welche durch das zusammenwirken aller, die kompliziertheit des modernen lebens ergebenden werte mit dem wiederaufleben der griechischen und mittelalterlichen denkart entsteht. Die verbindung des ruhigen hellenischen schönheitsbewußtseins mit dem neu aufflammenden gesteigerten individualismus ergibt die leidenschaftliche färbung des romantischen genius im 19. jahrhundert. Wilde hält diese bewegung für nichts weniger als abgeschlossen. Er fühlt sich als ihr träger und berufener förderer, als der prophet dieser in seinen augen höchsten kunstäußerung, deren wesentliche eigenschaften, vollkommenheit und persönlichkeit, auch die eigenschaften Christi seien. Christus repräsentiere den höchsten romantischen typus, ja sogar die eigenwilligkeiten des romantischen temperaments. Wo immer eine romantische bewegung in der kunst herrsche, sagt Wilde in *De Profundis*, da sei unter irgendeiner form Christus gegenwärtig.

In *The English Renaissance* gibt er als die wesensbedingungen der romantik an: kunst als selbstzweck, kunst als symbol ihrer zeit, kunst als apotheose der individualität.

Diese drei prinzipien behandelt er ausführlicher in *L'Envoi*, seiner einleitung zu der gedichtsammlung des romantischen mitverbündeten Rennell Rodd, *Rose Leaf and Apple Leaf*, 1882, »Kunst um der kunst willen« ist in Wildes ästhetik der punkt, in dem er sich am entschiedensten von Ruskin trennt, zu dessen system allezeit das ethische moment den schlüssel bildete.

Für Wilde steht die ästhetik höher als die ethik. Sie gehört einer geistigeren sphäre an. Die schönheit eines dinges erkennen, bedeutet den höchsten punkt, auf den wir gelangen können. Die kunst kann nach Wilde kein andres ziel haben als ihre eigene vervollkommnung, und für den künstler kann kein andres prinzip gelten als das der schönheit. Die kunstregel ist nicht die regel der moral. Das kunstwerk wirkt auf uns weder durch lebenstreue noch durch metaphysische wahrheiten, noch durch eigenschaften, die es der philosophie oder der geschichte entlehnt, sondern durch seinen stil und seine qualität. Wir sollen bei seinem anblick nicht darüber träumen, was es bedeutet, sondern es lieben um dessentwillen, was es ist. Darum kommt nicht die absicht des künstlers in betracht, sondern

seine tatsächliche leistung. Im gegensatz zu Ruskin, der auf technische vervollkommnung geringes gewicht gelegt hatte, dringt Wilde auf unbedingte beherrschung der mittel des künstlerischen ausdrucks. Die großen zeitalter in der geschichte der entwicklung der künste waren nicht zeitalter enthusiastisch gesteigerten kunstgefühls, sondern hauptsächlich und in erster linie perioden technischer vervollkommnung. Wilde beruft sich auf William Blakes energische forderung des klaren umrisses. Ehrlichkeit in der kunst sei plastische vollkommenheit der ausführung, welch letztere selbstredend keineswegs mit dem von Wilde verabscheuten naturalismus [1]) zusammenfällt. Was die seele treffe, sei eine gewisse schöpferische, vom stoffe ganz unabhängige behandlung des gegenstandes. Der künstler habe mit den tatsächlichen objekten nichts zu tun, sondern nur mit ihrer erscheinung. Diese sei für die malerei eine frage des lichtes und schattens, der masse, der lage oder des wertes [2]). Die romantische dichtung sei vor allem impressionistisch, von summarischer intensität. Sie beschäftige sich mehr mit den ausnahmen als mit den typen des lebens, sie gebe momentbilder von feurigem kolorit und bedeute eine reaktion gegen die leere und konventionelle arbeit in der kunst. Wildes antinaturalismus widerspricht es nicht, wenn er gleichwohl behauptet, daß der sinneneindruck allem andern an wichtigkeit für die kunst vorgehe. Der transzendentalismus widerstrebe dem geiste der kunst. Der künstler könne keine lebenssphäre gegen das leben selbst vertauschen. Er sei in diesem sinne der einzige wahre realist. Die individualität trete in der kunst unbedingter, ungebrochener zutage wie im leben. Denn das wirkliche leben des menschen sei gar häufig das leben, das er nicht lebt.

---

[1]) Er war ein abgesagter gegner Zolas und seiner schule, und hielt dafür, daß für den realistischen künstler die gemeinheit ein vorzügliches thema sei (*An Anglo Indian Complaint*, *The Times*, 26 September 1892 [*Miscellanies* 658]).

[2]) *Lecture to Art Students*. Ebenda gibt Wilde demselben gedanken die für das kunstleben der folgenden jahrzehnte bedeutungsvolle wendung: »Das unkünstlerische dieses unsereres zeitalters liegt für mich nicht in der gleichgültigkeit des publikums gegen schöne dinge, sondern in der gleichgültigkeit des künstlers gegen die dinge, die man häßlich nennt. Denn für den wahren künstler ist nichts an sich schön oder häßlich. Der künstler hat mit den dingen an sich nichts zu tun, sondern nur mit ihrer erscheinung.

Das heil, dessen wir durch die kunst teilhaftig werden, liegt nach Wilde nicht in dem, was wir durch sie lernen, sondern in dem, was wir durch sie werden. Ihr wahrer einfluß äußert sich in dem schönheitsenthusiasmus, mit dem sie den geist füllt und der das geheimnis des Hellenismus bildet. Die kunst gewöhnt den geist daran, von ihr alles zu fordern, was künstlerische anordnung der tatsachen des gewöhnlichen lebens leisten kann: vergeistigung des sinnlichen und versinnlichung des abstrakten [1]). Sie lehrt ihn, phantasiegebilde um ihrer selbst willen zu lieben und schönheit und anmut in allen dingen zu wünschen. Denn wer die kunst nicht in allen dingen liebt und braucht, der liebt und braucht sie gar nicht. Was immer für eine botschaft auch der dichter bringe — gleichviel, wenn nur die flamme der begeisterung auf seinen lippen glüht und das eine unerläßliche seine vision rechtfertigt; die makellose schönheit und die vollendete form ihres ausdrucks. Hierin liegt die soziale bedeutung der kunst, die das geheimnis des lebens umschließt.

Die überzeugung, daß die kunst das ganze milieu unseres daseins durchdringen müsse, führt Wilde zur beschäftigung mit dem kunsthandwerk. Es soll die praktische anwendung der ästhetischen prinzipien auf unseren hausrat repräsentieren, soll unserem schönheitsbedürfnis genügen und zugleich alle erfindungen der modernen zivilisation verwerten. Seine vorträge *Art and the Handicraftsman* [2]), *On House Decoration* und sein

---

[1]) Denselben gedanken drückt Wilde in einer vorlesung für die studenten der Royal Academy (30. Juni 1883) folgendermaßen aus: »Wer das ideal berühren will, darf ihm die lebenskraft nicht abstreifen. Man muß es im leben finden und in der kunst wieder erschaffen.

[2]) In diesem vortrage äußert sich Wilde in charakteristischer weise über den schaden, den eine verständnislose zeitungskritik anrichte. Er wünschte ein gesetz, das keiner gewöhnlichen zeitung gestattete, über kunst zu schreiben. Denn der schaden, den sie mit ihrem törichten geschreibsel aufs geratewohl anrichten, könne kaum überschätzt werden — nicht dem künstler, sondern dem publikum gegenüber, das es für alles blind mache. Ohne die kritiker würde man einen mann einfach nach seinem werk beurteilen; gegenwärtig aber trachten die zeitungen, das publikum zu bestimmen, daß es zb. einem bildhauer nicht nach seinen statuen beurteile, sondern nach der art, wie er seine frau behandelt, einen maler nach der höhe seines einkommens und einen dichter nach der farbe seiner halsbinde. «Ich sage, es sollte ein gesetz geben, aber in wirklichkeit bedarf es gar keines gesetzes. Nichts wäre leichter, als den gewöhnlichen kritiker in die rubrik der kriminellen klassen zu bringen.«

artikel *Woman's Dress* (*Pall Mall Gazette*, 14. Oktober 1884)[1]), arbeiten auf eine geschmack- und stilvollere ausschmückung der wohnräume und auf eine kleiderreform hin. Die in den museen aufgestapelten schätze alten hausrates sollen zum muster genommen werden. Eine zukunftstracht soll über einer Jaegerschen unterkleidung griechischen schnitt und faltenwurf unserem klima anpassen. Vorderhand wirkte Wilde selbst durch ein phantastisches sensationskostüm aus schwarzem samt (kniehosen und jacke mit breitem hemdkragen und grellfarbiger, lose geknüpfter krawatte), vervollständigt durch eine auffallende knopflochblume und einen lilienstengel oder eine sonnenblume in der hand[1]).

Mochte diesen bestrebungen auch die in *House Decoration* verkündete idee zugrunde liegen, daß nichts so unedel sei, um nicht durch die kunst geheiligt zu werden, im ganzen bedeuteten sie, zumal im verein mit der rolle als salonästhet, in der Wilde sich damals gefiel, dennoch ein klägliches verzetteln blühender jugendkraft. Wilde, der in der theorie forderte, der künstler dürfe niemals populär sein, das publikum müsse versuchen, künstlerisch zu werden, gab in der praxis seine persönlichkeit zu reklamezwecken her und machte sein werk mundgerecht durch allerlei mittel, die mit dem selbstzweck der kunst nichts zu tun hatten, zb. indem er der nationalen eitelkeit der Amerikaner schmeichelte[2]).

Ein hauptzweck seiner Amerikafahrt blieb dennoch unerfüllt, die aufführung einer schon 1881 geschriebenen, 1882 für freunde gedruckten und 1907 veröffentlichten tragödie, *Vera* oder *The Nihilist*[3]). Die handlung des zum teil noch gymnasiastenhaft unreifen, an manchen stellen aber von dem schwärmerischen pathos echter freiheitsromantik durchwehten dramas ist erfunden. Allein die hauptgestalten — der despotische Czar und der von schwärmerischen volksbeglückungsideen erfüllte kronprinz Alexis, der nihilist wird, die interessen des volkes kühn gegen den vater vertritt und Vera, das bürgermädchen, zu seiner gemahlin machen will — lehnen sich an historische gestalten (Paul I. und Alexander I.) an. Der Czar endet

---

[1]) *Miscellanies,* s. 50.

[2]) *English Renaissance of Art.*

[3]) Vergl. Sherard, *Life,* I 238.

durch meuchelmord, Alexis fällt, kaum auf den thron gelangt, der im alten regime wurzelnden kamarilla zum opfer. Die nihilistenführerin Vera, durch das los bestimmt, ihn zu töten, opfert sich für ihn.

Wie schemenhaft und übertrieben auch die charaktere dieses dramas sind, wie schablonenartig seine typen, wie absichtsvoll auf den effekt abzielend seine handlung, es ist dennoch nicht nur durch vereinzelte talentblitze interessant; seine jugendliche, von schönrednerei nicht immer freie ethische begeisterung macht es als gesinnungsausdruck wertvoll.

Unmittelbar nach seiner rückkehr aus Amerika (1883) vollendete Wilde in Paris eine zweite tragödie, *The Duchess of Padua*. Aber auch in diesem drama, das vor *Vera* nicht viel mehr als einen trefflichen ersten aktschluß voraus hat, bleibt Wildes wahre dichterische physiognomie noch ziemlich verhüllt. Die unwahrscheinlichkeit der an greueln reichen vorgänge, die keine handlung im dramatischen sinne bilden, lähmt das interesse. Guido Ferranti erblickt in dem augenblicke, in dem er blutrache an dem herzoge von Padua üben will, dessen gattin, und der dolch entsinkt seiner hand. Die herzogin selbst vollzieht, von liebe zu Guido entzündet, die tat, wälzt sie aber racheglühend auf den geliebten, als dieser sich voll abscheu von ihr wendet. Vor der vollstreckung des über ihn verhängten todesurteils erwacht zu spät ihr gewissen. Er erdolcht sich, sie nimmt gift. Die novellistisch gehaltene charakteristik, die geschwätzige breite des dialogs, für welche eingestreute geistreiche wendungen nicht entschädigen[1]), machen es begreiflich, daß die versuche, *The Duchess of Padua* auf die bühne zu bringen, scheiterten[2]).

Die ersten monate nach seiner rückkehr aus Amerika (1883) verbrachte Wilde, der seinen irischen grundbesitz ver-

---

[1]) Überraschend wirkt die übereinstimmung des schlusses mit *Romeo*, V 3:

Guido: O treacherous love,
Why have you not left a drop for me?
Is there no poison still upon your lips,
That I may draw it from them?

Julia: O Churl! drunk all, and left no friendly drop
To help me after? — I will kiss thy lips
Haply some poison yet doth hang on them
To make me die with a restorative.

[2]) 1891 in New York; in deutscher übersetzung von Max Meyerfeld 1904 in Hamburg und 1906 in Berlin.

äußert hatte, in Paris. Er wohnte mit dem blick auf die Seine (Hôtel Voltaire, Quai Voltaire), trat, wenn er geld hatte, was nicht immer der fall war, mit weltmännischer eleganz auf, kleidete sich — das sammetne ästhetenkostüm hatte er abgelegt — nach der neuesten mode und bekundete seine bewunderung für Balzac, indem er zum schreiben ein weißes kuttenartiges gewand nach dem schnitte von Balzacs schlafrock und auf der straße eine kopie von dessen kostbarem spazierstock trug. Paris bot Wilde die atmosphäre, die ihm behagte, und die er liebte. Sein wesen blühte auf und strahlte eine liebenswürdige, durch vornehmen anstand verklärte lebensfreude aus. Seine persönlichkeit war niemals fesselnder, seine konversation niemals reizvoller als damals. »Mein genie«, sagte er zu André Gide, »habe ich ins leben getragen; in meinen büchern zeigt sich nur mein talent«[1]). Seine freunde behaupten, daß keines seiner werke dem unbeschreiblichen zauber jener improvisierten erzählungen und parabeln gleichkomme, die er im freundeskreise zum besten gab und mit der sorglosigkeit des genies in den meisten fällen aufzuzeichnen verschmähte. Einige haben freunde nachgeschrieben, einige hat Wilde in fast überglatt polierter form unter dem titel *Poems in Prose* in der *Fortnightly Review* (Juli 1894) veröffentlicht. Die wahrheit, die sie enthalten, ist paradox zugespitzt, ohne daß der kahle gedanke sich in abstoßender weise durch die stimmungsvolle schönheit der poetischen fassung vordrängen würde. Einige sind in ihrer knappen und doch künstlerisch durchgebildeten prosa perlen epischer kleinkunst. Manche werden erst verständlich durch die momentane stimmung, die sie erzeugte und lassen überdies verschiedene deutungen zu. So verbildlicht *The Artist* den gedanken, daß der künstler nicht anders denken könne als in der kunstform, auf deren gebiete seine begabung liegt[2]), und daß er sich in dieser art des schaffens auch unter scheinbar unüberwindlichen schwierigkeiten durchsetze. Von einem andern gesichtspunkt aus kann man die parabel auf den lebenskünstler deuten. *The Disciple* exemplifiziert die wahrheit, daß die eitelkeit eine allen geschöpfen eingeborene eigenschaft und jedes von ihnen in egoistischer ausschließlichkeit nur mit der

[1]) *Oscar Wilde*, engl. ausg. von Mason, 970.
[2]) Vgl. Gide 38.

eigenen eitelkeit beschäftigt sei. *The House of Judgement* verkündet, gott könne nicht mit dem menschen rechten, dem die unterscheidung von gut und böse mangelt, der in lebensbedingungen gesetzt ward, welche ihm die erde zur hölle machen und ihm vom himmel keine vorstellung geben. *The Teacher of Wisdom* lehrt, daß der künstler von der höhe seines schaffens herabsteige, wenn er sich aus den sphären des einsamen, sich selbst genügenden schönheitskultes herabziehen läßt in die niederungen dessen, was man mitteilen kann. Noch paradoxer zugespitzt drückt Wilde dieselbe überzeugung in *Phrases and Philosophies* aus: »Eine wahrheit hört auf, wahr zu sein, wenn mehr als einer sie glaubt.«

The Doer of Good kleidet die tragische wahrheit, daß selbst das scheinbar eindeutige eine andre auffassung als die beabsichtigte zulasse, in eine parabel. Hinter die für untrüglich genommene auslegung der evangelischen wahrheit setzt Wilde geistvoll und originell ein fragezeichen zugunsten einer heidnisch sinnenfreudigen auffassung und rückt dadurch die universalität von Christi lehre erst recht ins licht. *The Master* veranschaulicht die schicksalsweihe, die aus einer schar von talenten den epochemachenden genius hervorhebt, indem sie ihm alle möglichkeiten vollster entfaltung bietet, zb. dem glaubenshelden den glorreichen triumph des märtyrertums. *The Teller of Tales,* der mann, dessen geschichten allen wert verlieren, sobald er sich an die wirklichkeit hält, richtet sich gegen die vernichtung der kunst durch den naturalismus. »Nichts, was sich tatsächlich ereignet, ist von der geringsten bedeutung«, lautet ein satz der *Phrases and Philosophies.* Und fast mit denselben worten doziert Wilde in *The Critic as Artist*, der künstler solle sich nur von der form, nie vom stoffe anregen lassen. Was immer sich tatsächlich ereignet, ist für die kunst verdorben. Natürlich sein, heißt deutlich sein, und deutlich sein, ist unkünstlerisch sein. Und ebenda: man sagt mitunter, die tragödie eines künstlerlebens bestehe darin, daß der künstler sein ideal nicht verwirklichen könne. Aber die wahre tragödie der meisten künstler ist, daß sie ihr ideal schlechterdings verwirklichen. Denn wenn das ideal verwirklicht ist, ist es seines geheimnisses und seines wunderbaren beraubt und wird einfach ein neuer ausgangspunkt für ein anderes ideal.

Im Mai 1889 vermählte sich Wilde mit einer schönen Irin,

Constance Lloyd, die von ihrem großvater ein ansehnliches vermögen zu erwarten hatte. Die wahl schien eine glückliche. Wilde war ein ritterlicher, aufmerksamer gatte, die sanfte Constance fügte sich seinen phantastischen launen, welche ihre ätherische blonde erscheinung bald in griechische, bald in renaissance-kostüme steckte. Zwei söhne, Cyril (geboren 1885) und Vivian (geboren 1886), entsprossen ihrer ehe. Da die heirat für den augenblick keine wesentliche aufbesserung von Wildes schlechten pekuniären verhältnissen bedeutete, ließ der junge gatte sich von der liebe und pflicht sogar in das joch der berufsjournalistik zwingen, der sein bruder William angehörte. Die folge dieser tätigkeit war eine grenzenlose verachtung des standes. Eine äußerungen wie: »Der journalismus rechtfertigt seine existenz nach dem großen Darwinschen prinzip vom überleben des gemeinsten« [1]), ist bei ihm nicht vereinzelt. Wilde schrieb aufsätze für *Pall Mall* und *The World* und leitete von 1887—89 gewissenhaft die redaktion der *Woman's World,* einer art modezeitschrift, für die er selbst artikel über dienstboten, toiletten, häusliche angelegenheiten schrieb. Ein großer reichtum an genie ist selten trauriger vergeudet worden.

Dennoch feierte Wildes muse nicht gänzlich. Sie brachte der welt alljährlich ihre gabe, die freilich vorderhand nur in einem kleinen kreise gewürdigt wurde.

1887 entstanden vier novellistische erzählungen [2]), literarische grillen, aber von einer stilvollendung und durchgeistigten grazie oder schärfe, die sie auf die höhe von kunstwerken hebt. *The Model Millionaire* (*World*, 22. Juni 1887) fabuliert von der marotte eines reichen barons, sich als bettler malen zu lassen und arbeitet die pointe, — königliche belohnung der guttat — in absichtsvollem hinweis auf die moral heraus.

The Sphinx without a Secret (unter dem titel *Lady Alroy* in *The World* 25. Mai 1887 erschienen) erzählt von der hysterischen sucht einer frau, sich geheimnisvoll mit dem völlig unbegründeten schein unerlaubter beziehungen zu umgeben.

The Canterville Ghost (*Court and Society Review,* 23. Februar und 2. März 1887), die perle der sammlung,

---

[1]) *The Critic as Artist.*

[2]) 1891 unter dem titel *Lord Arthur Saville's Crime and other Stories* in einem bande gesammelt.

schillert in einem gewissermaßen fassetiert geschliffenen humor, in dem das licht der wahrheit nach allen richtungen hin gebrochen und eben dadurch erst recht in ungeteiltem glanze erscheint. Amerikanische aufklärung und nüchternheit werden nicht minder heiter verspottet als ein verspäteter gespensterkultus, zu dessen rettung das mehr und mehr in die enge getriebene gespenst wie ein herabgekommener komödiant mit aufgebot krampfhafter anstrengung in seinen erprobtesten glanzrollen auftreten muß. Nachdem der dichter das publikum in köstlicher laune eine weile genarrt, indem er das gespenst bald als ulk bald als ernste wesenheit hinstellt, bringt der schluß die romantische lösung, die einer erlösung des schuldbeladenen geistes durch kindliche reinheit, fromme unschuld und alles vermögende liebe gleichkommt, eine verherrlichung der worte: »Alle menschlichen gebrechen sühnet reine menschlichkeit.« Ironie ohne verletzende schärfe, humor und weiche gemütstöne vereinen sich hier, in feinsinnige anmut getaucht, zu einer erfreulichen talentprobe.

Die novelle *Lord Arthur Saville's Crime, a Study on Duty* (*Court and Society Review*, 11., 18., 25. Mai 1887) ist Wildes erste poetische satire auf die gesellschaft und ihren dekalog. Im salon der Lady Windermere wird — vor der in der vornehmen welt herrschenden langeweile, dient selbst der hokuspus als zuflucht — mit ernst und eifer cheiromantik getrieben. Arthur Saville erfährt aus den linien seiner hand sein verhängnis, eine furchtbare schuld auf sich zu laden. Ohne einen versuch der auflehnung gegen diese schicksalsbestimmung unterzieht er sich ihrer erfüllung als einer unangenehmen aber unvermeidlichen pflicht, die man je rascher, desto besser erledigt, um nach getaner schuldigkeit wieder freie bahn vor sich zu haben. Wie Arthur sachlich, kühl, gewissenhaft, durch mißerfolge unbeirrt, seiner mordaufgabe obliegt und sich darauf, ohne in seinem gewissen im geringsten als gentleman gelitten zu haben, im bewußtsein männlicher pflichterfüllung als hochzeiter einstellt, wird dem leser in virtuoser formbeherrschung vorgeführt. Die neckisch verhüllte satirische absicht des dichters triumphiert zum schluß mit offenem visir in der witzigen wendung, daß Arthur die mordtat, zu der ihn der cheiromantiker verurteilt hat, schließlich an diesem selbst vollführt. Die gesellschaft, die dem individuum die ab-

straktesten, seinem innersten wesen widerstrebenden, lächerlichsten und verhängnisvollsten pflichten als unumstößliche vorschriften einer höheren unerforschlichen weisheit aufzwingt, ist der lügenprophet, der schließlich selbst in die grube fallen muß, die er andern gegraben. Erst wenn der einzelne sich von ihm befreit hat, kann er ungehindert seinem individuellen glück leben. Mit diesem angriff auf die gesellschaft ging Wilde bereits von seinem *L'Art-pour-l'art*-standpunkt ab, wie er es später noch entschiedener tun sollte.

1888 erschien er mit einem bändchen im märchentone gehaltener erzählungen vor dem publikum, *The Happy Prince and other Tales*. Ihr stofflicher inhalt ist gering und bewußt moralisierend, die vollendete anmut der darstellung aber reiht sie der sphäre echtester kunst ein. Wilde zeigt sich in ihnen als »ein optimist, der das tiefste verständnis dafür hat, warum die menschheit zum pessimismus neige«[1]. Jede der kleinen erzählungen ist die blühende einkleidung eines abstrakten gedankens. Die these des *Happy Prince* lautet: kein reicher könnte glücklich sein, sähe er das elend der armen. Als die goldene statue des glücklichen prinzen von ihrem piedestal die stadt mit deren mannigfaltigen elend überblickt, bricht ihr ehernes herz. Engel tragen es ins paradies.

The Selfish Giant wiederholt die evangelische lehre: Lasset die kindlein zu mir kommen.« Die kahlen bäume des riesen bedecken sich mit blüten, sobald er seinen garten den kleinen preisgibt und Christkindlein führt ihn zum lohn in seinen garten Eden.

The Remarkable Rocket veranschaulicht an einer als untauglich weggeworfenen rakete das unverwüstliche selbstgefühl eitler toren.

The Nightingale and the Rose ist die geschichte einer unglücklichen studentenschwärmerei, die in der trübseligen erkenntnis endet, logik sei besser denn liebe.

The Devoted Friend schildert den hartherzigen selbstsüchtigen, der unter der maske der freundschaft die gutmütige einfalt zu seinem opfer macht.

Wie bei allen kunstmärchen schlägt auch bei diesen durch den angestrebten kindlichen ton urwüchsiger einfachheit eine

---

[1]) Sherard, Life II 84.

sententiöse und pretiöse manier. Aber die liebenswürdige, zarte lauterkeit des inhalts wie der form, warmes kolorit und wohllaut der sprache, stellen sie gleichwohl unter das beste ihrer art.

Sie gingen übrigens fast unbemerkt am großen publikum vorüber, bei dem Wilde sich so eindrucksvoll als ›ästhet‹ eingeführt hatte, daß es lange nichts andres in ihm sehen wollte.

III.

Künstlerreife.

Das jahr 1889 war Wildes jahr der essays. Im Januar brachte *The Fortnightly Review* unter dem titel *Pen, Pencil and Poison* eine studie über den genialen journalisten Thomas Griffith Wainwright (1794—1852), dessen geistvolle und liebenswürdige künstlerische veranlagung sich auf dem düsteren untergrunde einer geheimnisvollen verbrechernatur aufbaut. Wainwright, unter verschiedenen decknamen (James Weathercock, Egomet Bonmot, van Vinkvooms) ein als fähiger kritiker, amüsanter witzkopf und gewandter stilist geschätzter mitarbeiter des *London Magazine*, im leben ein dandy von affektiert eleganten manieren, fesselte als schriftsteller wie im persönlichen verkehr durch feinsinnige, mitunter hypersensitive originalität. Seine kunstkritik sucht in erster linie den gesamteindruck des werkes festzuhalten. Seine schilderungen von gemälden werden prosagedichte. Wainwright ist ein vorzüglicher erzähler, der sich auf zarte stimmungseindrücke, brillante schilderungen versteht und eine ader von Heineschem witz hat[1]). Aber auch das leben gilt ihm als eine kunst, die ihre stilarten besitzt, und diejenige, in der er sich vervollkommnet, hat eine gruselige note. An einem ringe, der an seiner schönen hand prangt, verwahrt er eine dosis strychnin, grade genug, um ein lästiges individuum aus dem wege zu räumen. Vier morde sind Wainwright nachgewiesen worden, aber er soll deren eine weit größere anzahl verübt haben — teils aus habgier, teils aus freude an der betätigung. Verhaftet wurde er schließlich wegen einer banknotenfälschung. Das über ihn gefällte urteil — exportierung nach Van Diemensland — dünkt Wilde für einen mann seiner bildung gleichbedeutend mit dem todesurteil. Ein merkwürdiges

---

[1]) Vgl. seine schrift *Some Passages in the Life of Egomet Bonmot.*

gemisch von ästhetischem empfinden und moralischer verkommenheit, von geistiger klarheit und unkontrolliertem triebleben, das Wainwright kennzeichnet, erregte im 19. jahrhundert ein interesse, wie es der lebende Wainwright niemals erzielt hatte. W. C. Hazlitt gab eine auslese seiner werke mit einem biographischen abriß heraus, Dickens machte ihn zum helden seines romans *Hunted Down*, Bulwer zu dem seiner *Lucretia*, De Quincey und Swinburne schrieben essays über ihn; der Swinburnes kam einem verherrlichenden hymnus gleich.

Wildes teilnahme für Wainwright wurde also gewissermaßen von der zeitströmung getragen, obgleich den ausschlag doch ein dunkles gefühl der sympathie mit dem genialen gebrandmarkten geben mochte, der, wie Wilde selbst, ein brillanter aphoristiker und in seiner kunst kein doktrinär, sondern ein vorzüglicher techniker war, eine vorliebe für die Franzosen hatte und auch in seiner gesellschaftlichen vernichtung noch gentleman blieb. Wilde sagte einmal zu Sherard, die verbrecherklassen hätten immer eine wunderbare anziehung für ihn gehabt[1]). Im falle Wainwright war es sein augenmerk, ohne moralische voreingenommenheit den einfluß des verbrechens auf eine künstlerische persönlichkeit zu untersuchen. Diesen standpunkt wissenschaftlicher kühle bezeichnet schon der untertitel *A Study in Green*. Die vorliebe für grün sei beim individuum das merkmal eines künstlerischen temperamentes und bei nationen das zeichen moralischer laxheit, wo nicht sittlichen verfalls. Wainwrights vorliebe für grün deute also von vorn herein auf eine fatale natürliche veranlagung.

Gleichzeitig mit *Pen, Pencil and Poison* erschien im *Nineteenth Century* (Januar 1898) der in dialogischer form abgefaßte aufsatz *The Decay of Lying*, der die reife von Wildes ästhetischen grundsätzen bezeichnet. Von den sprechenden personen, die die namen seiner söhne tragen, behauptet der ältere, gesunde, naturfrohe, an den herrschenden kunstprinzipien wenigstens zum teil noch festhaltende Cyril die überlegenheit der natur über die kunst. Der hyper-kulturmensch Vivian, der, in kunststudien vertieft, das gefühl für die lebendige natur verloren hat, gehört dem klub der sehr jungen, verwelkte rosen im knopfloch tragenden *Tired Hedonists* an. In ihm zeichnet Wilde,

---

[1]) *Story of an Unhappy Friendship*, s. 95.

nicht ohne geistreiche selbstironie, seine eigene ästhetische richtung mit einer übertreibung ins paradoxe, die der gesetzte Cyril als ein übers ziel schießen des brausekopfs und ästhetischen draufgängers Vivian beanstandet, wodurch die lebendigkeit der darstellung in reizvoller weise erhöht wird. Vivian hat einen aufsatz über den *Verfall des lügens* geschrieben, von dem er sich eine wiedergeburt der kunst verspricht. Denn was bedeutet der verfall der lüge andres als eine abnahme der phantasie und folglich eine hauptursache der abgedroschenheit unserer modernen literatur? Der ungeheure respekt vor dem tatsächlichen macht die kunst unfruchtbar. Was Wilde in der parabel *The Teller of Tales* aphoristisch ausdrückt, führt er hier theoretisch aus: In der kunst ist das einzig reale nur das, was niemals existiert hat. Darum ist der gegenstand stets mehr oder weniger gleichgültig, das eingehende behandeln von einzelheiten überflüssig oder vom übel. Der erste grundsatz der neuen ästhetik lautet: Die kunst drückt nie etwas andres aus als sich selbst, dh. sie ist sich selbst zweck. Sie findet ihre vollkommenheit nur in sich selbst. Der zweite: Alle schlechte kunst kommt von der rückkehr zur natur und zum leben und von dem erheben des wirklichen zum ideal. Ehe natur und leben, die das rohmaterial der kunst sind, für diese tauglich sein können, müssen sie in eine künstlerische konvention umgesetzt werden. Als methode versagt der realismus. Er veraltet rasch, während die romantik immer an der spitze des lebens schreitet. Der dritte hauptsatz der neuen ästhetik lautet: Das leben ahmt die kunst weit mehr nach als die kunst das leben.

Große kunstwerke, sagt Wilde in *The Soul of Man,* sind lebendige dinge, ja sie sind die einzigen dinge, die leben. Denn das reale leben ist vom künstlerischen standpunkte aus ein fiasco. Wir müssen um alles zur kunst gehen. Der schmerz, mit dem sie uns erfüllt, reinigt uns; sie bewahrt uns vor den schmutzigen gefahren der wirklichkeit. Der kunst, heißt es in *The Decay of Lying,* gehören die großen urtypen an, von denen die existierenden dinge nur unvollkommene abbilder sind. Ein beispiel dafür, daß das leben sich nach der kunst gestalte und nicht umgekehrt, die kunst nach dem leben, bietet der schönheitstypus, den Rossetti und Burne Jones erfanden und der das gesamte leben der folgenden jahre durchdrang. Das leben

der griechen hat sich nach der würde des Phidias und der anmut des Praxiteles gebildet. Junge männer haben sich nach Werthers und Rollas beispiel getötet. Die natur modelt sich nach dem landschaftsmaler. Das leben ist der wahre, der einzige jünger der kunst. Der stil allein macht ein kunstgebilde glaubwürdig.

Das endresultat lautet: Die lüge, dh. das sagen schöner unwahrer dinge ist der eigentliche zweck der kunst. Zur schönen, fesselnden lüge, deren ziel einfach ist, zu bezaubern, zu entzücken, wird die gesellschaft zurückkehren, des langen philisteriums und des gedächtniskrames der vernünftigen satt. Vivian beschließt, zur verwirklichung dieses zieles beizutragen durch die abfassung eines volkstümlichen grundrisses »Wann und wie zu lügen«. Setzt man für lüge phantasie, so wird sich gegen die unbestreitbarkeit der Wildeschen theorien kaum etwas einwenden lassen.

Wie er in diesem aufsatze ideale ziele der kunst ins auge faßt, so in einem späteren *The Critic as Artist* die der kritik. Beide vereinigte er nebst *Pen, Pencil and Poison* und einem noch im Mai 1885 im *Nineteenth Century* erschienenen weniger bedeutenden aufsatz über die wichtigkeit historischer und ethnographischer echtheit der bühnenausstattung, *Shakespeare and Stage Costume* oder *The Truth of Masks, a Note on Illusion*, zu einem bande, der 1891 unter dem titel *Intentions* erschien. *The Critic as Artist* ist wie *The Decay of Lying* ein gespräch zweier freunde. Ernst treibt den gedanken stets bis an seine äußersten grenzen, Gilbert setzt, wie Cyril, hinter jede übertreibung sein *sic!* Ernst bricht den stab über die heutige kritik. Gilbert hält einen exkurs über den wahren zweck und die hohe bedeutung zweck- und zielbewuster kritik. Er endet mit einer apotheose des kritischen geistes als des wahrhaft schöpferischen weltgeistes. Der kritiker, sagt er, müsse dem künstler an bildung überlegen, an persönlichkeit mindestens ebenbürtig sein. Denn die starke persönlichkeit sei ein offenbarendes element. Sie helfe zum verständnis anderer.

Der kritiker als interpret zeigt das kunstwerk in einer neuen beziehung zu unserem zeitalter. Er ist kein nüchterner erklärer, sondern der priester der gottheit, deren mysterium er vertieft, deren majestät er für den blick der menge noch wunderbarer macht. In diesem sinne ist der schauspieler der

kritiker des dramas. Er nimmt das geschriebene wort und sein spiel, seine stimme, seine geste werden media der offenbarung. Kritiker in der wahren bedeutung des wortes ist derjenige, der uns ein kunstwerk in einer von dem werke selbst gänzlich verschiedenen gestalt darstellt. Er beschäftigt sich nicht mit dem ausdruck, sondern mit dem eindruck der kunst. Das kunstwerk ist für die kritik einfach die anregung zu einem neuen eigenen werk. Das kunstwerk ist das von andern bereits purifizierte material, das der kritiker in neue form bringt. So wird die kritik an sich zu einer schöpferischen und selbständigen kunst, zu einer schöpfung innerhalb der schöpfung, zu einem dokument der seele. Das gegenüberstellen schöpferischer und kritischer fähigkeiten als einer antithese ist willkür. Jene sind ohne diese nicht möglich. Die griechischen kunstwerke verdanken wir dem kritischen geiste der Griechen, die in der tat ein volk von kunstkritikern waren.

Der kritische geist ist der träger der phantasie, welche als resultat der vererbung eine konzentrierte rassenerfahrung bedeutet. Der wahre kritiker trägt die träume, ideen, gefühle von myriaden generationen in sich. Keine form des denkens ist ihm fremd, kein gefühlsimpuls dunkel. Er hat die wahre lebensführung gefunden. Er repräsentiert den makellosen typus. Er verwirklicht die kultur des zeitalters. Sein ziel ist selbstvervollkommnung. Sucht er einen einfluß auszuüben, so richtet sich dieser nicht auf das individuum, sondern auf das zeitalter, dessen bewußtsein, dessen verantwortlichkeit er weckt, dem er neue wünsche und visionen erregt. So wirkt die kritik in die zukunft. Sie belebt die vergangenheit für uns. In der gegenwart haben zwei kritische geister einen wendepunkt in der geschichte hervorgebracht, Darwin, der kritiker des buches der natur, und Renan, der kritiker der bücher Gottes. Der kritische geist macht uns zu kosmopoliten nach dem muster Goethes, er beschert uns das höchste auf erden erreichbare, die beschaulichkeit, deren zweck nicht tändeln, sondern sein, ja werden ist. Der kritische geist und der weltgeist sind eins.

Die form von Wildes kritischen schriften ist eine solche, daß sie selbst in den bereich jener kritischen kunstwerke gehoben scheinen, die Wilde hier als ideal aufstellt.

In sein *Annus Mirabilis* der Essays, 1889, fällt als das geistvollste und originellste aller auch *The Portrait of Mr. W. H.* (*Blackwoods Edinburgh Magazine, Juli 1889*).

Wilde bietet hier in novellistischer einkleidung eine geistvolle, von kritischem scharfblick zeugende lösung der Shakespeareschen sonettenfrage. Mr. W. H. — Willie Hughes — dessen namen Cyril Graham, der entdecker des porträts, in sonett 20, 135 und 143 in einem wortwitz angedeutet findet, soll nicht der Earl of Pembroke gewesen sein, sondern niemand anders als der anmutige jüngling, der in Shakespeares schauspielertruppe darsteller der frauengestalten war. Je nachdem ihn der dichter nun in der wirklichkeit oder in seiner bühnentransformation als Julia, Portia, Rosalinde erblickt, sieht er in ihm bald den jugendlichen freund, bald eine berückende geliebte. Die vermählung, auf die der dichter drängt, ist die des jungen schauspielers mit der muse. Der verrat des geliebten wesens besteht in Hughes übergang zu dem rivalen Marlowe. So ergibt sich zwanglos die deutung mancher stelle aus einer theorie, die, einfach und naheliegend wie alles geniale, den nagel auf den kopf zu treffen scheint. Sie ist mit dem intuitiven verständnis ersonnen, das nur ein dichter dem andern entgegenbringt. Diese überzeugung wird selbst nicht durch die ernüchternde erkenntnis ausgelöscht, daß Wildes essay schließlich auf eine verspottung des hypothetischen und kleinlichen auslegungskrams der Shakespearephilologie hinausläuft. Der dichter bläst seinen ganzen kunstvollen aufbau von glücklichen einfällen und scharfsinnigen beweisen wie ein kartenhaus über den haufen durch die bemerkung, Cyrils theorie wäre stichhaltig, zugegeben, daß es in Shakespeares truppe einen schauspieler namens Willy Hughes gegeben hätte. Da wir jedoch wissen, daß sich kein solcher am Globe-Theater befand, werde die ganze sache hinfällig.

In der novelle, die den rahmen für die literarische erörterung bildet, frönt Wilde bereits jener vorliebe für psychologische spitzfindigkeiten und überraschungen die allmählich immer stärker in ihm wurde. Der enthusiastische schwärmer Cyril fälscht einen historischen beleg, um einen ungläubigen freund, Erskine, von der echtheit des bildnisses zu überzeugen, an die er selbst fest glaubt. Es ist eine art notbehelf, eine der freundschaft gemachte konzession. Aber Erskine bleibt dem beweise unzugänglich und treibt Cyril in den tod. Später begeistert er sich seinerseits für Willy Hughes und will als blutzeuge für ihn sterben. Doch nachträglich er-

weist auch dieses gefühl sich als selbstbetrug. Man erfährt, daß die ursache von Erskines tode die schwindsucht war.

Bis hierher hatte Wilde sich mit dem beschränkten leserkreise einer zeitschrift begnügt. 1891 sandte er endlich das buch in die welt, das ihm als dichter in weiten kreisen bewunderung erwerben sollte, den in kürzerer fassung schon 1890 in *Lippincott's Monthly Magazine* erschienenen roman *The Picture of Dorian Gray.*

In diesem ersten umfangreichen werke treten uns zum erstenmal alle vorzüge und alle mängel, alles können und alle schranken der Wildeschen muse, zu einer scharf ausgeprägten persönlichkeit individualisiert, entgegen. Die drei hauptgestalten des romans verkörpern, zu typen gesteigert, die drei lebensprinzipien, denen Wilde selbst huldigt. Sie sind die dreiteilung seines eigenen Ichs. Dorian Gray, der jüngling von faszinierender schönheit und voll naiver, alle anderen seelenkräfte verdunkelnder eigensucht, vertritt den zur höchsten potenz gesteigerten lebensgenuß. Sein dasein ist nach dem aphorismus gemodelt: »Müßiggang ist der zustand der vollkommenheit; das ziel der vollkommenheit ist jugend« [1]). Der maler Basil Hallward repräsentiert den hingebenden schaffensernst des idealistischen künstlers, der in seinem werke bis zur verliebtheit, bis zur vergötterung aufgeht. Lord Henry Wotton ist der elegante weltmann, verfeinert bis zur blasiertheit, geistreich bis zur haarspalterei, ironisch bis zum zynismus, der mann von zersetzendem verstande, der nichts als ein zuschauer, ein glossierer des lebens sein will. Seine überlegene geistige klarheit hat etwas Luziferisches. Er ist der versucher. Seine reden, die sich fast nur in paradoxen bewegen, wollen *cum grano salis* verstanden sein. Sie repräsentieren den samen, der je nach dem boden, auf den er fällt, verschieden aufgeht. In Basil regt er den künstler an, in Dorian weckt er den grausamen egoisten. Basil malt Dorian. Als dem jüngling in dem trefflichen porträt seine schönheit gewissermaßen objektiviert gegenübersteht, überwältigt sie ihn wie eine offenbarung. Er verliebt sich in sein eigenes Ich. Er will es im zauber der jugend festhalten um jeden preis. Das porträt sollte an seiner statt altern und er selbst jung und schön bleiben. Sein wunsch

---

[1]) *The Portrait of Mr. W. H.*

findet erhörung. Die jahre verändern seinen charakter, aber sie vermögen nichts über seinen leib. Die launenhafte selbstsucht der jugend wächst allmählich in rohe und boshafte herzenshärte aus, das hellenische natürlichkeitsideal in zügellosigkeit und lasterhaftigkeit. Schließlich wird Dorian an seinem freunde Basil zum mörder. Aus dem lebenskünstler wird ein ausgepichter sünder und aus diesem ein müder, gebrochener mann. Äußerlich aber ist er der ewige jüngling mit der glatten stirn, dem leuchtenden blick, dem lächelnden munde geblieben. Nur das sorgsam verborgen gehaltene bildnis weist, gealtert, entstellt durch einen verzerrten, grausamen ausdruck und einen blutfleck auf der hand, spuren von Dorians lebenswandel auf. Da beschließt er in einem anfalle verzweiflungsvoller selbsteinkehr, das bild, das ihn anklagt, aus der welt zu schaffen. Mit dem messer, mit dem er Basil getötet, durchbohrt er es — aber der dolch steckt in seinem eigenen herzen. Nun strahlt das bild wieder in seiner ursprünglichen jugendlichen schönheit, Dorian Grays leiche jedoch zeigt häßliche, verrunzelte, unkenntliche züge.

»Die seele ist eine furchtbare wesenheit«, läßt Wilde seinen Dorian einmal zu Lord Henry sagen. Einen teil dieser wesenheit, die verschachert, vergiftet, vervollkommnet, aber nicht geleugnet und nicht aus der welt geschafft werden kann, das gewissen, objektiviert Wilde in Dorians bildnis. Das gemälde zeigt dem helden wie ein seelenspiegel seine schande. In seiner moralischen feigheit will Dorian sein gewissen vor sich selbst verhüllen. Er versteckt das bild, aber es verliert auch in der rumpelkammer nichts von seiner kraft. Dorian ist in zynischer frivolität entschlossen, es zu vernichten, sich über die wandlung in seinem innern hinwegzusetzen. Aber das bild vernichtet ihn. Das gewissen ist der stärkere, es stirbt nur mit dem leben selbst. Sogar der scheinbar gewissenlose geht an seinem gewissen zugrunde. Mit dem irdischen sein jedoch endet auch die irdische schuld. Der makel bleibt bei dem modernden leichnam zurück, die seele strahlt in ihrer ursprünglichen reinheit. So ist *Dorian Gray* eine apotheose des gewissens oder der idealen potenz des menschen. Den leitenden gedanken beleuchtet offenbar eine wendung in *The Soul of Man under Socialism*: »Wir verliessen diese milden aufenthaltsorte, um müden fußes den neuen kalvarienberg zu besteigen, wo wir wie in einem spiegel die

menschheit, die sich selbst erschlug, erblickten. Wir wußten nicht, daß wir, als wir sein (Christi) herz durchbohrten, unser eigenes herz töteten«.

Angesichts der originalität dieser tragenden idee und Wildes stark ausgeprägter subjektiver eigenart, mit der *Dorian Gray* durchtränkt ist, kann von eigentlichen vorbildern kaum die rede sein. Unter den literarischen anregungen, die sich geltend gemacht haben dürften, kommt in erster linie wohl *Melmoth the Wanderer* in betracht, das hauptwerk seines großoheims Maturin, in dem ein mit höherer kraft ausgestattetes bild eine wesentliche rolle spielt. Auf *Dorian Grays* verhältnis zu Edgar Allan Poes *William Wilson* und Balzacs *Peau de Chagrin* haben schon Ingleby (s. 312) und Sherard (s. 91) hingewiesen. In *William Wilson* ist die zwei-seelen-theorie in der gestalt eines dämonischen doppelgängers verkörpert. Aufs äußerste gebracht, erschlägt ihn Wilson. Da zeigt ihm ein spiegel in dem sterbenden sein eigenes abbild, und der doppelgänger verkündet ihm, daß auch er fortan tot sei. »In mir lebtest du, und in diesem bilde, das dein eigenes ist, erkenne, wie völlig du dich durch meinen tod selbst gemordet hast.«

In *Peau de Chagrin* erhält ein jüngling ein zauberkräftiges stück Chagrinleder, das jeden seiner wünsche erfüllt, aber mit jedem einschrumpft und mit dessen schwinden seine tage schritt halten. Er wird dadurch der sklave seines scheinbar so köstlichen sitzes. Eine nie gesättigte hetzjagd durch leben und genuß unter beständiger todesangst wirft ihn zwischen zwei frauen (ideal und welt) hin und her. Die haut ist »wie ein tiger, mit dem er hausen sollte, ohne seine wildheit zu wecken«. Er leidet darunter, außerhalb des gesetzes zu stehen. Vergeblich will er den talisman los werden. Er geht als ein elender mit ihm zugrunde.

Dorian Gray hat mit diesen werken kaum mehr als eine gewisse allgemeine stimmung gemein, die die verquickung des wunderbaren mit der in realistischer detailmalerei geschilderten wirklichkeit hervorbringt. Wilde offenbart in seinem romane ein außerordentliches talent der beschreibung, das die realien des täglichen lebens ebenso virtuos veranschaulicht als es den subtilsten stimmungsgehalt bildhaft macht. Mit recht tat er sich auf die künstlerische qualität des *Dorian Gray* etwas zugute. Sie war unbestreitbar. Die brillante technik der sprache, der

geistdurchglühte dialog, die fein und scharf gezeichneten silhouetten der nebenpersonen sicherten ihm, ganz abgesehen von dem interessanten problem, den beifall psychologisch geschulter leser. Dennoch entsprang das aufsehen, das der roman hervorrief, durchaus nicht ungeteilter bewunderung. Die aufmerksamkeit des publikums blieb an einer andeutung hängen, die zu moralischer entrüstung herausforderte. Dorian wird von zwei männern geliebt, von Basil mit einer keuschen, schwärmerischen, vorsorglichen, durch einen künstlerischen schönheitskult verklärten, heiligen freundesliebe; von Wotton mit einer liebe, die dieser selbst die liebe Platons, Michel Angelos, Shakespeares nennt, deren morbiden und perversen charakter der dichter in geschmackvoller weise nur als charakteristikon dieses geistigen jongleurs andeutet, der mit einer idee spielt, bis er scherz und ernst selbst nicht mehr unterscheidet. Wotton, der mann der hyperkultur, des übersättigten genusses, ist in allem der widerpart des treuherzigen, enthusiasten Basil. Wilde hatte sich gegen heftige angriffe zu verteidigen. Er tat es in briefen, welche im *Daily Chronicle* (2. Juli 1890) und im *Scots Observer* (12. Juli, 2. und 16. August 1890) erschienen. Er erklärt hier nachdrücklichst, daß sein buch, obwohl er auf dem *L'art-pour-l'art*-standpunkt stehe und es zu seinem vergnügen geschrieben habe, doch eine moral habe, eine furchtbare moral, die der gesunde sinn erkennen werde, die moral, daß sowohl jede überschwänglichkeit als jede entsagung ihre strafe in sich trage. Hallward, der die physische schönheit anbetet, stirbt von der hand desjenigen, in dem er den dämon einer maßlosen eitelkeit geweckt hat. Dorian, der ausschließlich der sinnlichen empfindung und dem vergnügen leben will, sucht sein gewissen zu töten und tötet sich selbst. Wotton, der entschlossen ist, sich nichts im leben nahegehen zu lassen, erfährt, daß die, die den kampf ablehnen, tiefer verwundet werden als die, welche ihn aufnehmen.

Wilde bekennt, wert darauf zu legen, daß die ethische schönheit seiner erzählung anerkannt werde, einfach darum, weil sie existiere. Denn an und für sich bestünden für den künstler keine ethischen skrupel. Tugend und laster seien ihm einfach, was dem maler die farben auf seiner palette sind. Er selbst habe nur die künstlerische wirkung im auge gehabt. Für die dramatische entwicklung seiner erzählung war es notwendig,

Dorian Gray mit einer atmosphäre moralischer verworfenheit zu umgeben. Sonst hätte die geschichte keinen sinn und die verwicklung keine lösung. Diese atmosphäre im unbestimmten, undezidierten und wunderbaren zu lassen, wäre die absicht des künstlers gewesen, und sie sei ihm gelungen. Jeder erblicke in *Dorian Gray* seine eigene sünde. Worin Dorian Grays sünden bestehen, wisse niemand. Wer sie finde, habe sie mitgebracht. Und somit bittet Wilde den feindlichen kritiker der St. James' Gazette, sein buch der unsterblichkeit zu überlassen, die es verdiene. Er war von seinem allein selig machenden kunstevangelium viel zu sehr durchdrungen, als daß kritik oder publikum ihn darin wankend gemacht hätte. Der künstler, meinte er, müsse den kritiker erziehen und der kritiker das publikum. Der künstler aber erkenne keinen andern maßstab der schönheit an als den, welchen sein eigenes temperament ihm gibt (brief an die herausgeber der Pall Mall Gazette 11. Dezember 1891 über *A House of Pomegranates*). Er suche seine immaterielle schönheitsidee in einem gewissen material zu verwirklichen und so eine idee in ein ideal zu verwandeln. Dies sei die art, wie und warum ein künstler dinge bilde[1]).

So war es denn kein zugeständnis an äußere einflüsse, sondern eine folge innerlicher ursachen, wenn Wildes nächste publikation, *The House of Pomegranates*, 1891, sich mehr in den grenzen der konventionellen moralischen anschauungen hielt. Das bändchen, dessen titel vielleicht durch Robert Brownings *Bells and Pomegranates* angeregt wurde, enthält vier erzählungen, die ethische probleme in poetischer schlichtheit und größerer vertiefung als in *The Happy Prince and other Tales* behandeln. Der ersten, *The Young King* liegt die idee der sozialen gleichberechtigung aller menschen zugrunde. Sind nicht arme und reiche brüder? Wie sollte der junge könig, der ein hirte war, sich wohl sein lassen im krönungsstaate, der auf dem webestuhle des grames mit den händen des leides gefertigt wurde? Erst als er sich nach Christi vorbild gedemütigt hat und durch ein wunder verklärt worden ist, kann er die huldigung des volkes empfangen.

In *The Birthday of the Infanta* bildet die in zartesten farben geschilderte märchenpracht südlicher landschaft den

---

[1]) *Miscellanies* 168.

lachenden hintergrund für einen ergreifenden vorgang, der den grausamen gegensatz, die unüberbrückbare kluft zwischen hoch und niedrig, zwischen schön und häßlich beleuchtet. Die einsicht, daß er für die bezaubernde Infantin nur ein groteskes spielzeug ist, bricht dem hofnarrn das herz.

The Fisherman and his Soul ist eine anmutige version des themas von der himmlischen und irdischen liebe. Einer meerfrau zuliebe entsagt ein fischer seiner seele. Alljährlich kehrt die »herzlose« (will sagen die abstrakte, vom körper gelöste) seele zu ihm zurück, um ihn erst mit weisheit, dann mit reichtum, schließlich mit schönheit von seiner sinnenliebe zu locken. Meerfei und fischer sterben daran. Aber seinem grabe, das der priester nicht segnen will, entsprießen weiße blumen und verwandeln die worte des zorns in worte der liebe. Nirgends hat Wilde einen in seiner poetischen schlichtheit reizvolleren ton angeschlagen als hier, wenn auch die reiseberichte der seele mit ihrem fast orientalisch üppigen detail durch ermüdende ausführlichkeit die innere stimmung stellenweise zerreißen.

The Star Child berührt in dem häßlichwerden des ursprünglich mit der schönheit und ichseligkeit zuhöchst begnadeter geschöpfe ausgestatteten, aber herzlosen sternenkindes oder genies noch einmal das thema des *Dorian Gray*. Schönheit ist der ausdruck der wahrheit. "*Rien n'est vrai que le beau*" schrieb Wilde als motto unter ein bild für seinen freund Sherard. Demut und selbstverleugnung geben dem sternenkinde seine ursprüngliche schönheit wieder und seine königswürde, in der es sich aufreibt.

Die beschäftigung mit sozialen problemen, die auch in den beiden ersten erzählungen des *Granatapfelhauses* durchblickt, zeitigte in demselben jahre (1891) den aufsatz *The Soul of Man under Socialism* (erschienen im Februarheft der *Fortnightly Review*). Er steht im zeichen eines zuhöchst gesteigerten individualismus. Nur als mittel zu diesem zweck hält Wilde den sozialismus für wertvoll. Bisher konnten nur große geister sich isolieren. Der hauptvorteil, den uns der sozialismus brächte, wäre, daß er uns »der schmutzigen notwendigkeit enthöbe, für andre zu leben«. Nichts dürfte imstande sein, einen menschen zu schädigen als er selbst. Wilde findet, die bestehenden wohlfahrts- und mildtätigkeitseinrich-

tungen packten das problem, das sie lösen sollen, gänzlich verkehrt an, sie seien lächerlich und unzulänglich. Die gesellschaft müsse auf einer basis konstruiert werden, auf der die armut unmöglich sei. Das privateigentum müsse zum allgemeinen reichtum werden und an die stelle der konkurrenz die genossenschaftsarbeit treten. Dadurch würde der schönen, gesunden, wahren persönlichkeit des menschen, die so wunderbar ist wie die persönlichkeit eines kindes, zum durchbruch verholfen. Denn die armut wirke erniedrigend und lähmend auf die menschliche natur. Hungersnot, nicht sünde sei die mutter des modernen verbrechens. Darum solle man die armen aus ihrer lage, deren sie sich selbst nicht bewußt sind, aufrütteln. Für den denkenden liege die wahre tragik der französischen revolution nicht in der hinrichtung der königin Marie Antoinette, sondern darin, daß die verhungerten bauern der Vendée freiwillig für die scheußliche sache des feudalismus in den tod zogen. Wilde legt dar, daß das privateigentum selbst den individualismus des reichen schädige, denn es verleite ihn, seinen wahren besitz nicht in sich selbst, sondern außer sich zu sehen. Nicht das, was er hat, sondern das, was er ist mache die vollkommenheit des menschen aus. Wenn Jesus von den armen spreche, so meine er die mit einer starken persönlichkeit begabten. Die reichen seien diejenigen, die ihre persönlichkeit nicht entwickelt hätten. Über dem portal der reorganisierten welt sollen die worte stehen, die Christi botschaft an die menschheit waren: Sei du selbst! Ein christliches leben führen heiße vollkommen und absolut das eigene selbst sein. Shelley, der seine seele in poesie umsetzte, oder Richard Wagner, der seine seele in musik verkörperte, stehen in der nachfolge Christi nicht hinter dem Pater Damianus zurück, der hinausging, mit den aussätzigen zu leben, weil er in solchem dienste sein bestes zu leisten vermochte. Es gebe keinen typus für den menschen, sondern der vollkommenheiten seien so viele, als es unvollkommene menschen gibt. Die verschmelzung des religiösen und des künstlerischen enthusiasmus als ausflüsse der schaffenden phantasie, die berufung auf Christus als den verkünder unbedingter individualität, sind gedanken, die Wilde von William Blake übernimmt und in denen der moderne rebell gegen die konvention kaum weiter gehen kann als dieser fromme schwärmer der revolutionsromantik. Wilde bildet also

hier in sehr interessanter weise ein bindeglied zwischen der symbolisch mystischen freiheitsbegeisterung des 18. jahrhunderts und den sozialistischen verstandesforderungen des 19.; denn seine forderungen decken sich im wesentlichen mit denen Bernard Shaws und der Fabier.

Der regierung gegenüber steht Wilde auf dem standpunkte William Godwins. Es sind die anschauungen dieses alten erzradikalen, die Wilde verkündet: Keine form des regimentes hätte sich noch bewährt; strafen trügen zur verrohung der gesellschaft mehr bei als gelegentliche verbrechen; mit der abschaffung der strafe würde auch das verbrechen aufhören und etwaige vereinzelte fälle ließe man als traurige wahnsinnserscheinungen von ärzten behandeln.

Den staat will Wilde zu einer freiwilligen assoziation umgestaltet sehen, der die arbeit organisiert und verteilt. Alle geisttötenden, schmutzigen, menschenunwürdigen, aber der gesellschaft unentbehrlichen sklavendienste sollen maschinen verrichten. Sie müssen dem menschen fronen statt ihm konkurrenz zu machen. Menschliche sklaverei wirkt demoralisierend. Dem individuum bleibe nur die schöne tätigkeit vorbehalten. Nur der unbedingteste individualismus gibt der entwickelung raum, die das gesetz alles lebens ist. Seine intensivste form aber ist die kunst. Er allein führt den menschen wieder zur natur zurück und zum glück, ja zu absoluter selbstlosigkeit. Denn eigensucht besteht nicht darin, nach dem eigenen belieben zu leben, sondern in dem verlangen, daß andre leben sollen, wie man es selbst will. Mit Godwinschem optimismus verkündet Wilde, der individualismus der zukunft werde im zeichen der freude stehen und die sympathie in spontaner betätigung freiwillig vollbringen, was das pflichtgefühl nur tue, weil andre es fordern. Der ausgebildete individualismus werde einen neuen hellenismus und vollkommenste harmonie bedeuten.

Ist das Utopien? fragt Wilde und erwidert: Eine weltkarte, die Utopien nicht umschlösse, wäre nicht wert, daß man einen blick auf sie würfe, denn sie verzeichnete gerade das land nicht, an dem die menschheit immer landet. Und ist sie hier gelandet, so blickt sie nach einem neuen besseren lande aus und geht wieder unter segel. Im fortschritt liegt die verwirklichung Utopiens.

IV.

Im zenith des ruhmes.

Während eines Pariser aufenthaltes, der ihn mit Sarah Bernhardt in verbindung brachte, dichtete Wilde 1891 in französischer sprache, die er in seltenem grade beherrschte, die einaktige tragödie *Salome* (erschienen 1893), die sein freund, Lord Alfred Douglas ins Englische übersetzte (erschienen 1894). Wilde leugnete, sie für Sarah Bernhardt geschrieben zu haben. Er gefiel sich in jener geringschätzung des theaters, die unter den englischen romantikern häufig ist [1]). Doch ist es tatsache, daß Sarah Bernhardt *Salome* zur aufführung im Londoner Palace Theater angenommen hatte und vorbereitete, als die behördliche bewilligung, angeblich weil biblische stücke in England nicht gestattet sind [2]), verweigert wurde. So fand die uraufführung erst 1896 im Théatre de l'Œuvre in Paris statt.

Die anregung zu seinem drama dürfte Wilde von Gustave Flauberts novelle *Hérodias* (*Trois Contes*, 1883) erhalten haben [3]). Hier benützt Herodias, haßerfüllt gegen Jaokanaan, der gegen sie predigt, ihre junge tochter als unbewußtes werkzeug ihrer rache. Lispelnd wie ein kind, verlangt Salome, deren kaum erschlossene mädchenblüte als neues reizmittel für den abgestumpften Antipas gedient hat, von dem Tetrarchen, was ihr die mutter eingesagt, das haupt des propheten. Eine innere übereinstimmung beider werke ist nicht vorhanden, man wollte denn die in realistischer naturtreue gehaltenen episodenfiguren der den neuen propheten Jesus auf ihre weise beurteilenden Juden für eine solche gelten lassen. Wildes Salome steht als bewußte trägerin der handlung im mittelpunkte, ganz und gar absichtsvoll — wenn das wort in einem milieu noch anwendbar ist, in dem sich die von stimmungsimponderabilien beherrschte

---

[1]) »Die bühne ist für das drama nicht mehr als der rahmen für das gemälde, und der bühnenwert eines stückes hat mit seinem werte als kunstwerk nichts zu schaffen.« (*Puppets and Actors*, *Daily Telegraph*, 20. Februar 1892 [*Miscellanies* 164].) — »Mein stück wurde in keinem sinne für diese große schauspielerin geschrieben. Ich habe niemals ein stück für einen schauspieler oder eine schauspielerin geschrieben, noch werde ich es jemals tun. Solche arbeit ziemt dem literarischen handwerker, nicht dem künstler.« (Brief an den herausgeber der *Times*, 2. März 1893. [*Miscellanies*, s. 170.].)

[2]) Ingleby, s. 161.

[3]) Vergl. Halfdan Langgaard, *Die sage eines dichters*, 1906.

empfindung dekadenter genußmenschen, das von undefinierbaren nerveneinflüssen überverfeinerte triebleben ungeheurer instinkte, die ins perverse gesteigerte glut einer überhitzten sinnlichkeit schrankenlos auslebt. Dieses milieu von orientalisch üppiger wollust mit seiner schwülen mondnacht, seinen dunkelsicheren ahnungen, seinem glutwein, seiner nackten weiberschönheit, seinem religiösen fanatismus, seiner barbarischen grausamkeit ist mit einer überlegenen unvergleichlich stilisierenden stimmungskunst gezeichnet, auf die der eben auftauchende und in Paris mit ungeheurem nachdruck begrüßte Maeterlinck[1]) vielleicht nicht ohne einfluß blieb. Nie wieder ist Wilde eine exposition von so packender gewalt gelungen.

Salome verliebt sich in die unheilverkündende stimme Jokanaans, die aus der zisterne, in der ihn Herodes gefangen hält, verwünschungen gegen ihr haus schleudert. Eine starke, aus grusel und lüsterner neugier zusammengesetzte emotion bildet in ihrer jedes ethischen momentes entbehrenden liebe das einzige hinausgehen über bloßes sinnenverlangen, das sich in ihrer unkontrollierten raubtiernatur zum erstenmal regt. Sie ist von Jokanaans furchtbarem auge und seinem fahlen antlitz gebannt, wie sie ihrerseits die syrischen jünglinge und den melancholischen, von begier verzehrten Tetrarchen bannt. Salome kann nur als weib auf den mann als solchen wirken. Darum hat sie Herodes in ihrer gewalt, aber keine macht über den aller sinnlichkeit baren propheten. Salome, deren junger leib von der ersten grausam orgiastischen leidenschaft der sinne erzittert; der welke sünder Herodes, dessen wollust aufgepeitscht werden muß, und Herodias, die ausgepichte, hartgesottene gemeinheit in person, ungemildert durch die phantasie der jugend oder die hemmungen des alters — sie alle sind typen einer zur ernte reifen verfallszeit. Sie handeln nicht; die natur waltet ungebändigt in ihnen. Dinge geschehen und rufen ihre notwendige reaktion hervor. Nicht menschen, sondern naturtriebe scheinen sich ohne bezug auf gut oder böse in *Salome* auszuleben. Aber diese geschöpfe, die sich blindlings rohesten trieben überlassen, reflektieren nichtsdestoweniger über sie. Darin liegt das merkmal ihrer dekadenz. Trotzdem nimmt das drama einen ethisch befriedigenden abschluß. Unter

---

[1]) *L'Intruse* erschien 1890.

den schilden, die Salome vernichten, wird eine verderbte und überlebte zeit begraben, und diese tragödie des unterganges einer ganzen kulturepoche wirkt in der knappen form eines aktes um so wuchtiger und erschütternder.

Salome ist Wildes geschlossenstes, wenn man will, raffiniertestes kunstwerk, dasjenige, das seinen grundsatz, die kunst sei desto wahrer, je weniger realistisch sie ist, am schlagendsten verkörpert. Den stilisierten gestalten entspricht die prachtvolle stilisiertheit der diktion, die refrainartigen wiederholungen, die wie magnetische einflüsse die seele hypnotisieren, der hymnenartige schwung Jokanaans, die blühende üppigkeit der sprache Salomes.

In die zeit der *Salome* fällt die abfassung der ihr an knapper, kraftvoller, lebenswahrer charakteristik der personen noch überlegenen *Florentine Tragedy.* Da die handschrift des stückes nebst der einer erweiterten version von *The Portrait of Mr. W. H.* gestohlen ward, als bei Wildes bankerotterklärung 1895 seine gesamte habe unter den hammer kam, ist das genaue datum der entstehung unbekannt. Die einaktige tragödie wurde nach Wildes tode aus einem ersten entwurf rekonstruiert; doch fehlten von den zerstreuten blättern die ersten fünf und eines aus der mitte [1]). Vermutlich bildete eine liebesszene zwischen Bianca und Guido Bardi die exposition. Doch bei der summarischen kürze, mit der Wilde die wechselnden schicksale dreier menschen in einen akt preßt wie einen lebens- und menschenextrakt, berührt es weniger als mangel, denn als bewußte ökonomie, wenn das stück mit der voraussetzung dessen beginnt, was die phantasie des zuschauers leicht ergänzt. Der wahre dramatiker, sagt Wilde, zeigt uns das leben unter den formen der kunst, nicht die kunst in den formen des lebens. Mit einem von diesem standpunkte aus zu beurteilenden realismus, den man in seiner bildhaft symbolischen konzentration auch idealismus nennen kann, entwirft Wilde in epigrammatischer kürze ein renaissancegemälde, dessen farbenechtheit und treffsicherheit bei aller skizzenhaftigkeit des umrisses überzeugt. Es bedarf nur weniger prägnanter striche und das zeitalter der in souveränem egoismus herrschenden subjektivität lebt sich vor uns aus. Bianca, mit dem schmucken,

---

[1]) Ingleby, s. 216.

vornehmen liebhaber zum morde des ältlichen, unscheinbaren gatten bereit und durch die unvermutete kraft und überlegenheit des verschmähten plötzlich magnetisch von ihm gebannt, vertritt das weibliche triebleben. Simone, der krämer, dessen ehrgefühl nicht duldet, sich in irgendeiner weise übervorteilen zu lassen, dessen nüchterne, rohe energie die schuldigen auf der stelle justifiziert, dessen mannheit aber gleichwohl von der jugendpracht der sterbenden Bianca erschüttert wird; Guido, der üppige junge patrizier, der skrupellos sein herrenrecht geltend macht und die freude pflückt, wo sie ihm entgegenblüht, — alle drei sind in ihrer lebensintensität typische repräsentanten eines zeitalters, zu dessen charakteristik es gehört, daß sich die seelen in naiver unverfrorenheit in ihrer nacktheit offenbarten und ihre glühend gesteigerten daseinstriebe ohne jene verschleierungen befriedigten, die uns heute geboten scheinen. Von diesem gesichtspunkte aus wird der von vielen als unwahrscheinlich, als unmöglich getadelte schluß verständlich. Simone und Bianca kennen keinen widerstand gegen die regung des augenblickes, sie lassen ihr wesen von der plötzlich übermächtig in ihnen aufwallenden empfindung überfluten. Sie wehren sich nicht gegen sprunghaftigkeiten ihres gemütslebens, welche der von ethischen begriffen beherrschte als charakterlos bekämpft. So bietet die *Florentinische tragödie* dem schauspieler und regisseur, der ein guter psycholog ist, eine wirksame aufgabe. Josef Kainz hat sie 1909 glänzend gelöst [1]).

Noch schlimmer als der *Florentinischen tragödie* spielte der zufall dem drama *La Sainte Courtisane* oder *The Woman covered with Jewels* mit, dessen fast vollendetes manuskript Wilde in Paris in einem wagen verlor und nicht wieder erhielt. Dieser tragödie lag der schon in *The Portrait of Mr. W. H.* und dem prosagedicht *The Teacher of Wisdom* behandelte individualistische gedanke zugrunde, daß eine hohe idee durch verallgemeinerung an überzeugender kraft verliere. Der einsiedler Honorius bekehrt die naiv-grausame Buhlerin Myrrhina, eine Salome-natur, verliert aber dabei selbst seinen glauben und stürzt sich in Alexandrien in ein freudenleben. Aus

---

[1]) Die erste öffentliche aufführung des stückes fand in London 1907 statt.

der allein erhaltenen exposition strahlt ein stimmungsglanz, der diese tragödie in die nähe der *Salome* rückt.

Vielleicht hatte das scheitern der geplanten aufführung der *Salome* wie vor jahren das der *Duchess of Padua* anteil daran, daß Wilde sich vom historischen drama ab- und dem modernen sittenstück zuwandte. Wie dem auch sei, dieser schritt hat ihn mit einer plötzlichen wendung seines geschickes auf den gipfel des erfolges geführt. Seine eignung für die gesellschaftskomödie lag in mehr als einer hinsicht auf der hand. Seine vertrautheit mit den mängeln, den anforderungen und regeln der eleganten welt als seiner eigenen lebenssphäre, seine nicht in philosophischer würde oder scheuer beschaulichkeit abseits stehende, sondern am eigenen ich gewonnene, nach praktischer betätigung verlangende welt- und menschenkenntnis, vor allem aber sein unvergleichliches konversationstalent prädestinierten ihn für das moderne schauspiel.

Gleich sein erstlingswerk auf diesem gebiete, *Lady Windermere's Fan, a Play about a Good Woman*, 1892, zeigt ihn bereits als beherrscher des plans. Sie enthüllt freilich auch schon seine mängel als dramatiker. Seine phantasie lebt sich nicht in der erfindung der fast dürftigen handlung, sondern in der milieustimmung aus; seine dramatische kraft, äußert sich nicht in der fast banalen schürzung und lösung des knotens (durch ein requisit, Lady Windermeres vergessenen fächer), sondern in der charakteristik der personen; seine originalität, setzt ihren stolz nicht in das ersinnen neuer situationen und überraschender wendungen des schicksals, sondern in einen dialog, der so durch und durch modern, in so ungezwunger weise durchweht ist von dem warmen lebensatem der wirklichkeit und dabei so voll dauernden geistigen gehalts, wie er seit den großen meistern des lustspiels, Congreve und Sheridan, auf der englischen bühne nicht vernommen worden war. Wilde wurde der beherrscher der bretter, wie er der beherrscher der salons geworden war, als genialer gesprächsvirtuose. Wenn er in *The Critic as Artist* die treffliche regel aufstellt, das gespräch solle alles berühren, aber sich in nichts verbohren, so beweist dies, daß er auch in der scheinbar vom augenblick beherrschten kunst der konversation als ein bewußt schaffender zu werke ging. Er stellt lebendige menschen auf die bühne, hinter denen man die macht seiner im lichte des humoristen, des moralisten

und des satirikers schillernden eigenen persönlichkeit spürt. Die geschickte technik und die geistige überlegenheit, mit der er ein an sich abgedroschenes thema anfaßte, brachten den eindruck unbedingter neuheit hervor.

Der untertitel, *A Play about a Good Woman,* enthält den doppelsinn, auf dem das interesse des stückes beruht. Die gute frau in der oberflächlichen meinung der welt ist Lady Windermere, die wohlerzogene, sittenstrenge, tugendreine, die frau von idealen lebensgrundsätzen und tadelloser lebensführung, der zur vollkommenheit nur ein wenig milde und liebenswürdige nachsicht mit den schwächen anderer fehlt. Die gute frau in Wildes sinne ist Mrs. Erlynne, die geistreiche, elegante welt- oder halbweltdame von zweideutigem rufe, aber zweifelloser begabung, mit einer ausgesprochenen vorliebe für abenteuer und intrigen und einer skrupellosen absichtlichkeit im verfolgen des eigenen vorteils, die spontan empfindende, die in dem augenblick, da ihr mütterliches gefühl berührt wird, ein ideal funktionierendes herz offenbart, das sie zur höhe entsagungsvoller selbstaufopferung hinanträgt. Neben ihrem inneren reichtum wird ihr kühles sichhinwegsetzen über die herrschende konvention zum nebensächlichen mangel. Ja, die harte in ihrem tugendhochmut die berührung des sünders scheuende Lady Windermere erscheint ihr sowohl an gefühl wie an geist untergeordnet. Sie gesteht dies selbst nach ihrer bekehrung, die durch die erschütterung ihres glaubens an die eigene unfehlbarkeit herbeigeführt wird und in der erkenntnis besteht, daß die menschen nicht in gute und schlechte geteilt werden können wie in zwei gesonderte rassen.

Bezeichnend für die meisterhafte charakteristik der Mrs. Erlynne ist es, daß es sich bei ihr nicht im entferntesten um eine sentimentale heiligsprechung der Kokotte nach dem muster französischer dramatiker des 19. jahrhunderts handelt, sondern um ein gesundes, lebenswahres abwägen guter und schlechter eigenschaften. Mrs. Erlynne ist ein gemischter charakter voll leichtsinn und gefühlstiefe, voll heiterkeit und rührung. Sie hat sich mit ihrem schlechten ruf abgefunden, obwohl sie von hochachtung für das gute erfüllt ist. Sie ist berechnend und enthusiastisch zugleich. Sie hat gemüt und ihre rede ist ein feuerwerk des geistes. Einen würdigen partner in der kunst des gespräches findet sie in Lord Darlington, der den witzig para-

doxen Wotton-typus aus *Dorian Gray* fortsetzt und in der Windermereschen ehe der verhängnisvolle dritte zu werden droht. Er prahlt mit lastern, die er vermuthlich gar nicht hat, schützt völligste gleichgültigkeit gegen gut und böse vor, weil sie die grundbedingung im wesen eines gentleman sei und will nichts vorstellen als einen lebemann. In seinem innersten kern aber ist er ein kavalier im besten sinne und ein philosoph, während der weiche, nachgiebige, rücksichtsvolle lord Windermere, der der puritanisch kategorischen gattin gedrückt und hilflos gegenübersteht, im vergleich mit Darlington den kürzeren zieht. Vergegenwärtigt man sich, was Wildes freunde über sein galant-ergebenes benehmen gegen seine gattin — eine art Lady Windermere — berichten[1]), so ist man geneigt, in dem freundespaare Darlington-Windermere eine zweiteilung von Wildes eigenem selbst zu erblicken, in Darlington den Wilde der gesellschaft, in Windermere den Wilde des häuslichen lebens.

Lady Windermere's Fan errang einen durchschlagenden erfolg. Wilde zählte mit einem male zu den literarischen notabilitäten. Alle türen standen ihm offen. Er schritt rüstig auf der betretenen bahn fort und das jahr 1893 sah den triumph seines lustspiels *A Woman of no Importance* auf den brettern des Haymarket Theater. Das problem, im wesentlichen dasselbe von *Lady Windermere's Fan*, bestätigte Wildes mangel an erfindungsgabe, die handlung aber war feiner und interessanter geführt, die charakteristik der personen eine noch lebensvollere, die kunst des dialoges eine noch blendendere und subtilere, das ganze trotz seiner unverkennbar satirischen absicht noch mehr in die sphäre des kunstwerks von unbedingt vornehmer gleichgültigkeit gehoben. Tatsächlich spielte Wilde der guten gesellschaft gegenüber, die er durchhechelte, den schulmeister, vor dessen beruf er selbst immer nur geringschätzung und abscheu empfand[2]). Aber er tat es mit so viel

---

[1]) Sherard, *Life* II 91.

[2]) *The Critic as Artist* II: »Ein mann, der sein leben in dem streben hingebracht hat, andere zu erziehen! Was für eine entsetzliche erfahrung ist das! Wie abschreckend wirkt die unwissenheit, die das unvermeidliche ergebnis der verhängnisvollen gewohnheit ist, meinungen mitzuteilen. Wie beschränkt erweist sich sein geist! Wie ermüden uns, wie müssen ihn selbst die endlosen, schwächlichen wiederholungen ermüden! Welcher mangel an jedem geistigen wachstum! Welcher *circulus vitiosus*, in dem er sich bewegt! — — —

geist und laune, daß weder die gesellschaft noch er selbst sich dessen bewußt ward.

Rachel Arbuthnot ist eine gesteigerte Mrs. Erlynne. Sie, die im leben eines frivolen weltmannes »eine frau ohne bedeutung« gewesen, hat sich, von dem verführer verlassen, aus eigener kraft zu einem wesen voll seelenadel, von großzügiger denkungsart und stillem duldermute, zu einer im vollen sinne bedeutenden frau emporgerungen. Wie schon bei ihrer vorläuferin, Mrs. Erlynne, das muttergefühl die edleren regungen ihres inneren erschloß, so ist auch Mrs. Arbuthnot, was sie ist, in der ausschließlichen hingabe an ihren unehelichen vaterlosen sohn geworden. Lord Illingworth vertritt den Wotton-Darlington-typus mit einem stich ins gewissen- und ehrlose. Seine bequeme, elegante nachlässigkeit, sein scharfer verstand und seine noch schärfere zunge, seine geniale redegewandtheit, die jede äußerung in die form einer sentenz faßt, können ihn nicht davor bewahren, daß er vor der an tragische hoheit streifenden stolzen weiblichkeit der Mrs. Arbuthnot als lump dasteht. Wilde wagt, es seine heldin Illingworths verspäteten heiratsantrag ausschlagen zu lassen — der in der englischen literatur unbedingt herrschenden legitimitätssucht gegenüber ein zeichen von mut. Daß er vollends den sittlichen triumph seiner heldin durch dieses vermeiden einer banalen konvention selbst in den augen englischer zuschauer nicht gefährdet hat, ist ein beweis, auf wie festen grundpfeilern der moralische charakter der Mrs. Arbuthnot steht.

Die rolle der tugendharten Lady Windermere spielt in *A Woman of no Importance* die von einem natürlichen und gesunden selbständigkeitsdrang erfüllte junge Amerikanerin Hester Worsley, die mit der strenge ungeprüfter jugend und theoretischer überzeugung den stab über vergehungen bricht, aber, sobald ihr der konkrete fall einen einblick in die anlässe und zusammenhänge der dinge gewährt, mit billigkeit urteilen lernt.

Eine reihe von episodenfiguren persifliert hohlköpfige, pretiöse phantasie- oder herzlose gesellschaftstypen. Das

---

Wie der philanthrop die pest der ethischen sphäre ist, so die der intellektuellen der mann, der so beschäftigt ist, andere zu erziehen, daß ihm niemals zeit blieb, sich selbst zu erziehen.« *Miscellanies*, 185, 187.)

philisterium der englischen eleganten welt wird dem gelächter preisgegeben und auch das vorurteilslose Amerika erhält reichliche hiebe.

Noch zwei große, unmittelbar aufeinanderfolgende theatererfolge waren Wilde beschieden. Im Januar 1895 wurde *An Ideal Husband* im Haymarket Theater und im Februar *The Importance of being Earnest* im St. James's aufgeführt.

An Ideal Husband ist, wie *a Woman of no Importance*, eine variation von *Lady Windermere's Fan*. Das ehepaar Chiltern — Robert, liebevoll, lenksam, weich; Gertrud mit einer manie der tadellosigkeit, welche sich in einem tyrannischen tugendehrgeiz für ihren mann kundgibt — ist das ehepaar Windermere. Auch Gertruds schroffe tugend wird erst liebenswürdig, nachdem eine versuchung, die an sie selbst herantritt, sie milde lehrt. Noch nachdrücklicher als in *Lady Windermere's Fan* unterstreicht Wilde im *Ideal Husband* die moral des stückes, daß nicht strafe, sondern vergebung die mission des weibes, daß demütige, nachsicht übende liebe erst die wahre liebe sei. Robert Chiltern war nicht das ideal, das seine frau in ihm verehrte, und ihre ehe nicht das muster, wofür sie galt, solange das glück der gatten von einem mühsam aufrecht erhaltenen scheine abhing. Ihr wahres einverständnis beginnt erst mit der zertrümmerung dieses idols.

Das paradox sententiöse weltmännische original Wotton-Darlington-Illingworth heißt im *Ideal Husband* Lord Goring. Er protzt mit herzlosigkeit, ist aber in wirklichkeit ein selbstloser, hilfreicher freund. Er spielt den blasierten, oberflächlichen, kalten und ist dabei ein verschwender von geist und sein leben jener vornehme, der eigenen entwicklung gewidmete müßiggang, der Wilde als ideal vorschwebt. »Die auserwählten leben, um nichts zu tun, aber möglichst viel zu sein. Dies ist das leben der götter«, heißt es in *The Critic as Artist*. Der typus Mrs. Erlynne entwickelt sich im *Ideal Husband* zu der witzigen abenteurerin Mrs. Cheveley, einer zu ihrem eigenen ideal gesteigertem Becky Sharp, ein geschöpf von blendender routine, abgefeimter unverfrorenheit und glänzender begabung, die nur nicht in die rechte bahn gelenkt ward. Wilde, als dramatiker ein moralist von altfränkischem zuschnitt, läßt Mrs. Cheveley im lauten widerspruch zu seiner theorie,

es gebe keine sünde außer der dummheit[1]), trotz ihrer genialität kläglich zuschanden werden.

Die dramatische führung von *An Ideal Husband* ist lebendiger, wenn auch nicht geschickter als die der früheren schauspieler. Ein requisit spielt auch hier den Deus ex machina, statt des fächers der Lady Windermere die brosche der Mrs. Chevely.

The Importance of being Earnest, a Trivial Comedy for Serious People, ist eine posse, die keinen anspruch auf wahrscheinlichkeit der situationen und charaktere erhebt. Sie sucht ihren triumph in der geschickten mache, in der flotten, geistsprühenden unterhaltungskraft. Es handelt sich um ein schauspiel, das zugleich eine selbstpersiflage ist. Der titel, wie alle Wildeschen doppelsinnig, deutet bereits die komische verwicklung an. Ernst zu sein, ist darum von wichtigkeit, weil jede der beiden heldinnen behauptet, nur einen Ernst lieben zu können. Die auftretenden gestalten sind karikaturen von gesellschaftstypen. Ihre lediglich auf verblüffung abzielende rede, die in der zweiten hälfte des satzes in der regel aufhebt, was in der ersten behauptet wurde, zieht Wildes eigenen paradoxen- und sentenzenstil ins lächerliche. Aber selbst in dieser mutwilligen verzerrung bedeutet seine konversation noch die blüte eines feinen geistes; sie blendet durch dialektische schärfe und entzückt durch die vollkommene beherrschung der technik. Sie verleiht der etwas veralteten, harmlosen situationskomik von *The Importance of being Earnest* den fesselnden reiz moderner durch und durch amüsanter unterhaltung und verfeinert die posse zu einem künstlerischen spiel von stilvoller individualität.

V.

Lebensausgang.

Seit seinen dramatischen erfolgen war Wilde auch für die weiten kreise, in denen er lange nur als ästhetischer geck geltung gehabt hatte, ein anerkanntes genie. Er führte in den letzten jahren das leben, das er stets geträumt hatte. In Tite Street (Chelsea) bewohnte er ein von Whistler mit subjektivem geschmack eingerichtetes haus, das mit persönlichen

[1]) *The Critic as Artist.*

kostbarkeiten, wie Carlyles schreibtisch, geschmückt war und einen gesellschaftlichen mittelpunkt bildete.

Der luxus war Wilde als ausdruck der kultur wertvoll. Jeder punkt, jeder augenblick des daseins sollte von einem künstlerischen augenmerk erlesen und köstlich gestaltet werden. In *Dorian Gray*[1]) entwirft er eine art selbstporträt. »Das leben,« heißt es hier von dem helden, »war ihm die wichtigste und größte aller künste. Die mode, welche das phantastische für einen augenblick zum allgemeinen macht, und die stutzerhaftigkeit, welche die schönheit allezeit als das absolut moderne hinzustellen strebt, fesselten ihn und er gefiel sich darin, die mode anzugeben. Es schmeichelte ihm, daß seine art sich zu kleiden, seine manieren, seine kleinen diners mit ihrem erlesenen tafelschmuck, ihren sorgsam gewählten menus, der wohlüberdachten sitzordnung als muster ihrer art galten.« Wenn Dorian Gray, über einen lebensplan sinnt, der in geordneten prinzipien eine vergeistigung der sinne bezweckt, so betätigt er das prinzip, das Wilde in *Phrases and Philosophies for the Young*[2]) in die formel kleidet: »Wer zwischen leib und seele unterscheidet, hat keins von beiden«. Im roman heißt es weiter, es dünkte Dorian Gray, als wäre die wahre natur der sinne niemals verstanden worden, als wären sie nur darum wild und tierisch geblieben, weil die welt sie durch aushungern zur unterwerfung zwingen oder durch schmerz abtöten wollte, statt sie zu elementen einer neuen geistigkeit zu machen, deren herrschendes charaktermerkmal ein feiner schönheitsinstinkt sein sollte. Alle formen der selbstpeinigung und selbstverleugnung erfüllen Dorian mit entsetzen als ebensoviele arten der selbsterniedrigung. Das leben soll gerettet, soll wiedergeboren werden durch einen neuen hedonismus. Der zweck dieses lebenssystems soll die erfahrung selbst sein, nicht die früchte der erfahrung. Es soll von der asketik, die die sinne tötet, so wenig etwas wissen wie von der ausschweifung, die sie abstumpft. Es soll den menschen lehren, sich auf den augenblick konzentrieren. Doch was Wilde als ideal vorschwebte, die erhebung seines individuellen ichs zur denkbar höchsten potenz, jene selbstentwicklung, von der die entwicklung der rasse abhänge,

---

[1]) S. 166ff.

[2]) *Miscellanies*, 176.

die die renaissance groß gemacht und für welche wir Goethe mehr schulden als irgendeinem menschen seit den tagen der Griechen[1]) — dieses ideal in seiner reinheit zu verwirklichen, gelang Wilde nicht. Er brüstete sich, ein könig des lebens zu sein. Aber unter seiner genußgier verbarg sich rastlosigkeit. In *De Profundis* spricht er von dem ingrimmigen elend derer, die der freude leben. Statt der apotheose der in ihn gelegten, feinen und vielseitigen genußfähigkeit erreichte er nur ihre entartung. Seine phantasie wollte durch immer exotischere reizmittel aufgestachelt sein. Das verbotene, sündhafte lockte schon durch die damit verbundene gefahr. »Beinahe alles«, sagt er[2]), »hatten mir die götter gegeben. Aber ich ließ mich in die zauber sinnlosen und sinnlichen behagens locken. Ich suchte meine unterhaltung darin, ein *flâneur*, ein dandy, ein mann der mode zu sein. Ich umgab mich mit minderwertigen naturen und untergeordneten geistern. Ich wurde der verschwender meines eigenen genies, und es bereitete mir sonderbare freude, eine ewige jugend zu vergeuden. Müde, immer auf den höhen zu sein, begab ich mich auf der suche nach neuen empfindungen absichtlich in die tiefen. Was mir in der sphäre des denkens das paradoxon war, das wurde mir in der sphäre der leidenschaft die perversität. Die begierde wurde schließlich eine krankheit oder ein wahnsinn oder beides. Ich wurde gewissenlos dem leben andrer gegenüber. Ich nahm den genuß, wo er sich bot und schritt weiter.«

Wildes auftreten ward protzig. Sein äußeres vergröberte sich. Bereits seit geraumer zeit gingen über ihn gerüchte um, die ihn homosexueller ausschweifungen beschuldigten. Im Juni 1894 forderte ihn der Marquis of Queensbury, seinerseits ein übel beleumundeter mann, der viele feinde hatte, in brutaler weise auf, sich von seinem sohne, Lord Alfred Douglas, fernzuhalten, mit dem ihn seit 1891 intime freundschaftsbeziehungen verbanden. Freunde rieten zur vorsicht. Wilde entzog sich weiteren reibungen mit dem Marquis durch eine reise nach Algier. Unmittelbar nach seiner rückkehr jedoch schrieb ihm Queensbury auf einer offenen karte, die er ihm durch den

---

[1]) *The Critic as artist.*

[2]) *De Profundis* (s. 22).

portier des Albemarleklub übergeben ließ, eine ehrenrührige beleidigung. Wilde klagte. Er hat diesen schritt später in den schärfsten ausdrücken verurteilt, nicht der gefahr wegen, in die er sich begab, sondern weil er ihn vom individualistischen standpunkte aus verwerflich fand und in seinem speziellen falle einen unverzeihlichen widerspruch gegen sein bisheriges gebaren in ihm erkannte. »Sobald ich einmal die kräfte der gesellschaft in gang gebracht hatte, wandte sie sich selbstverständlich gegen mich und sagte: ‚du hast die ganze zeit meinen gesetzen zum trotze gelebt und rufst nun diese gesetze zum schutze an? Man wird dich diese gesetze in vollem maße spüren lassen' [1]).« Die verhandlungen (3.—5. April 1895), brachten belastende schuldbeweise gegen Wilde zutage und hatten einen verhaftsbefehl zur folge. Der möglichkeit zur flucht, die man ihm ließ, bediente er sich nicht. Zwar wurde Wilde nach einigen tagen gegen eine kaution, die lord Alfred Douglas' älterer bruder für ihn erlegte, freigelassen, aber schon hatte die öffentliche meinung derart umgeschlagen, daß ihn kein gasthof aufnahm und er wie ein gehetztes tier bei seinem bruder William zusammenbrach.

Die journalistik zahlte ihm jetzt durch eine rachefrohe hetze die geringschätzigen und ausfälligen bemerkungen gegen sie heim, mit denen er stets um sich geworfen hatte [2]). Seine stücke verschwanden von den bühnen, seine bücher wurden nicht mehr gekauft, zum moralischen bankerott gesellte sich der finanzielle. Am 22. Mai 1895 wurde Wildes prozeß wieder aufgenommen und endete ohne sein schuldgeständnis mit dem strengsten urteilsspruch, zwei jahre zuchthaus. Wilde hatte seine richter durch paradoxe, ironische antworten in dem wegwerfenden tone seiner Wotton, Darlington, Goring gereizt.

Seine haft wurde durch keinerlei vergünstigungen erleichtert. Er mußte werg zupfen wie die andern. Bei einem transport von Wandsworth nach Reading Gaol setzte man ihn an einem Novemberregentage in Clapham Iunction, diesem zentrum des Londoner verkehrs, mit handschellen in sträflingskleidern dem johlenden gespött des pöbels aus, der ihn erkannte. Ein jahr lang, erzählt Wilde, habe er täglich um die stunde, da er am

---

[1]) *De Profundis,* Meyerfeld, 140.

[2]) Sherard, *Friendship* 223.

pranger stand, geweint. »Dies ist nicht so tragisch, wie es euch vielleicht klingt«, fügt er hinzu[1]). »Für die, die im gefängnis sind, bedeuten tränen einen teil der täglichen erfahrung. Ein tag im gefängnis, an dem man nicht weint, ist ein tag, an dem das herz verhärtet ist, nicht ein tag, an dem das herz froh ist.«

Im zweiten jahre der haft bewilligte ein milderer gefängnisdirektor Wilde bücher und schreibutensilien. Er studierte Dante und brachte als rechenschaft über das vergangene und vorbereitung auf das künftige jene selbstbeichte zu papier, von der etwa ein drittel[2]) unter dem namen *De Profundis* 1905, und zwar zuerst in deutscher übersetzung von Max Meyerfeld, dann Englisch von dem eigentümer des manuskriptes, Wildes aufopferndem freunde Robert Roß, veröffentlicht wurde. In wirklichkeit handelt es sich in *De Profundis* um einen achtzig seiten langen brief an Lord Alfred Douglas, für den Wilde selbst den namen *Epistola: in Carcere et Vinculis* vorschlug[3]). Nicht die geschichte einer umkehr, sondern einer psychologischen entwicklung glaubte er zu geben. Ehe er wieder in das licht der freiheit trat, wollte er sich und denen, welche draußen seiner harrten, den werdegang seiner inneren wandlung enthüllen, seine läuterung aus dumpfer verzweiflung und entschlossenem todesverlangen zur resignation und neuen lebenshoffnung, von kalter selbstvergötterung zum mitgefühl mit seinen leidensbrüdern, von der eitelkeit zur demut seiner *vita nuova*, von seiner diesseitsphilosophie zur gläubigkeit. Er hat die schmach des kerkers überwunden und in dem entsetzlichsten aller erlebnisse ein notwendiges medium seiner individuellen entfaltung erkannt. »Wohl dem, dessen fuß den schweren pfad des kampfes und der mühsal schritt, und der aus den leiden seines lebens leitern baut, Gott näher zu kommen,« so hatte Wilde in dem gedichte *Αἴλινον, αἴλινον εἰπέ, τὸ δ᾽ εὖ νικάτω* gesagt. Nun meinte er, dies sei ihm selbst gelungen. Er schmeichelte sich, Christus hätte in einer bisher noch unverstandenen weise auch sünde und leiden als an sich schöne und heilige dinge und als möglichkeiten der vervollkommnung ins

---

[1]) *De Profundis,* 132.

[2]) Meyerfeld, XIV.

[3]) Meyerfeld, XIV 142.

auge gefaßt. Nicht daß es ihn reute, die perle seiner seele in einen becher weins geworfen zu haben, den blumenpfad zum klange der flöten gewandelt zu sein. Aber dasselbe leben fortführen, hätte eine beschränkung bedeutet. Dies habe er dunkel schon damals vorausgefühlt. Mit genugtuung wies er darauf hin, daß er in *The Soul of Man* gesagt hatte, wer ein christliches leben führen wolle, müsse ganz und absolut er selbst sein. Gleich William Blake, den Wilde in *De Profundis* selbst zitiert, gelangt er zu der erkenntnis, die basis der natur Christi, des höchsten individualisten, sei dieselbe wie die des künstlers, sei intensive, glühende phantasie. Gleich Blake erklärt Wilde, Christi platz sei unter den dichtern.

Jedes menschliche wesen sollte die erfüllung einer prophezeiung sein, die verwirklichung eines ideals, dh. einzigartig, sagt er in *De Profundis,* wie er in *The Soul under Socialism* verkündet hatte, ein kunstwerk sei das einzigartige ergebnis eines einzigartigen temperamentes. Aber seine eigene seele für sich allein besitzen, bedeute ein selten erreichtes ziel. Die gedanken der meisten menschen seien die meinungen anderer, ihr leben sei ein mimikri, ihre leidenschaft ein zitat. Und doch habe gott zu anbeginn für jeden einzelnen menschen eine eigene welt geschaffen, die in ihm und in der er leben sollte.

Nicht ein übermaß, nein ein mangel an individualität, nämlich an allseitiger entfaltung aller lebensfähigkeiten und möglichkeiten hat nach Wildes überzeugung seine eigene existenz untergraben. Nur aus sich selbst kann er schöpfen, was ihm jetzt in der welt forthelfen soll. Nicht die religion, nicht die moral, nicht die vernunft können ihn retten. Er selbst muß es tun, muß das verderbte in seinem leben in gutes kehren, muß versuchen, jede körperliche erniedrigung in eine geistige erhebung zu wandeln. Er darf das vergangene nicht vergessen, sondern muss trachten, sich damit abzufinden. Seine eigenen erfahrungen bedauern, heißt seine entwicklung hemmen. Seine eigenen erfahrungen verleugnen, heißt seinem leben eine lüge aufzwingen. Er muß das geschehene ungeschehen machen durch reue. Er hält die möglichkeit nicht für ausgeschlossen, wieder heiter und glücklich zu werden. Schon in *The Critic as Artist* hatte er die behauptung aufgestellt, was man sünde nenne, sei ein wesentliches element des fortschrittes. Ohne sie würde die welt

stagnieren oder alt und farblos werden. Durch ihre wunderlichkeit vermehre die sünde die erfahrungen unserer rasse. Durch ihre verschärfte geltendmachung des individualismus bewahre sie uns vor der einförmigkeit des typus. In ihrer verwerfung der landläufigen ideen über moral sei sie eins mit der höheren ethik. Nun, da es sich um mehr als ein problem und eine theorie handelt, und er der gesellschaftlichen vernichtung ins auge blicken muß, hat er demut zu lernen. Das gefühl der verzweiflung ist allmählich dem der regeneration gewichen. Was man zukunft nennt, hat er verloren. Vor ihm liegt seine vergangenheit. Aber seine lebenshoffnung ist trotz alledem nicht erstorben. Er glaubt an die möglichkeit eines neuen wundervollen lebensanfanges, an eine wiedergeburt seiner schaffenskraft. Die kunst soll ihn vor der welt rehabilitieren.

Nicht eher wollte er unter die menschen zurückkehren, bis er ihnen nicht mit einem neuen werke entgegentreten könnte. Wildes barschaft belief sich, als er (am 19. Mai 1897) aus Reading Gaol entlassen wurde, auf eine halbe guinee. Seine mutter war, während er seine strafe abbüßte, gestorben. Wilde war sein leben lang ein vorzüglicher sohn gewesen und hatte sie in ihren letzten lebensjahren mit aller sorgfalt und mit dem gesellschaftlichen glanze umgeben, dessen sie bedurfte. Ihr tod erfüllte ihn mit unerträglichen gewissensbissen. Seine kinder hatte ihm das gericht genommen. Mit diesem schmerz verglichen, bezeichnet er die schande des gefängnisses als geringfügig. Seine ehe war in den letzten jahren keine glückliche gewesen. Er warf seiner gattin mangel an literarischem verständnis vor[1]), sie trug ihm sein verlangen nach, seinem belieben gemäß in verschiedenen rollen posieren zu müssen[2]). Von ihren verwandten beeinflußt, wünschte sie nun kein wiedersehen und ist, kaum vierzigjährig, in Genua gestorben. Wildes bruder William starb 1899. Einige freunde, vor allen der treue Robert Ross, waren die einzigen, die ihm blieben und ihm ein refugium in dem abgelegenen seeörtchen Berneval bei Dieppes in der Normandie ermöglichten. Hier, der neugier entrückt, unter fremdem namen — er nannte sich Sebastian Melmoth nach einem lieblingsbilde von Guido Reni und dem

---

[1]) Meyerfeld 136, Brief Wildes an Ross.

[2]) Anne, Comtesse de Brémont, *Oscar Wilde and his Mother* 85.

helden seines großoheims Maturin — wollte er sich sammeln, arbeiten und mit einem neuen drama seine auferstehung von den toten begehen.

Aber Wilde war in einer großen, traurigen selbsttäuschung befangen. Was er sich so gern glauben machte, daß er in der kerkernacht die erleuchtung, den weg zu seiner innersten seele, zu seiner persönlichsten kunst gefunden habe, war lüge. Echte reue, resignation, bekehrung hätte nicht die apotheose, sondern den zusammenbruch seiner prächtigen, ichfreudigen raubtiernatur bedeutet. Aber sie war nicht echt, wenigstens nicht so unbedingt und rückhaltlos, daß nicht der alte Wilde dem regenerierten noch hier und da als glossierender beobachter über die schulter guckte. Das erhellt schon daraus, daß *De Profundis,* obzwar in vertraulichster briefform, doch im hinblick auf die publikation geschrieben wurde. Wilde bestimmt einen titel und ordnet eine fassung der schrift an, in der sie sich zur gabe für zwei damen eignete, die ihm in der zeit bitterer not hilfreiches wohlwollen erwiesen [1]). Der unbefangene leser wird in *De Profundis* bei aller erschütternden tragik doch mehr den ton einer bewußt schaffenden künstlerischen phantasie als den unmittelbaren erguß einer armen seele in not hören. Wilde hatte keine strahlende verjüngung erlebt, nur der alte mensch war in ihm zerbrochen. Die zuckenden trümmer seiner persönlichkeit hatten keine kraft mehr. Nicht geläutert, zermalmt kam er aus dem zuchthause, nicht ausgerüstet, das leben noch einmal anzufangen, sondern mit gelähmter willens- und schaffensenergie.

Das einzige, was ihm noch gelang, das letzte aufflackern seines genies, ist die gewaltige, in ihrer art einzige *Ballad of Reading Gaol* (Februar 1898). Hier vollbrachte er in der tat, was er in jungen jahren als die tat echtester dichtertätigkeit hinstellte, er hat seinem grame musik entlockt [2]). Die hinrichtung eines kavalleristen der königlichen leibgarde, der seine geliebte ermordet hat, wird in die düster poetische sphäre einer ballade von erschütternder tragik erhoben. Die grauenvolle erfahrung des kerkerlebens ist hier buchstäblich zur staffel des inneren wachstums geworden. Mit

---

[1]) Meyerfeld, 142, 2.

[2]) *L'Envoi.*

einer ans herz greifenden stimmungskunst ist das bild des schrecklichen herganges in impressionistischer manier hingeworfen, ohne schwächliche sentimentalität, ohne nervengrusel, ohne perverses mitleid, in atembeklemmender furchtbarkeit und lösendem erbarmen. Der jammer der zuchthausexistenz, die greuel der schreckensnacht, in der die hinrichtung vollzogen wird, die todesangst, mit der die gefangenen, einsam in ihren zellen, das entsetzliche in der phantasie verfolgen, der daseinsdurstige, der sein leben lassen muß, weil er getan, was — die alte in paradoxen schwelgende manier des dichters! — jeder tut, weil er das ding getötet, das er liebte — das alles ist in verse gehüllt, die schwungvoll und wuchtig und melodiös zugleich, in virtuoser technik mit ihrem düster feierlichen tempo und ihren refrainartigen wiederholungen von bleierner schwere den besten beweis liefern zu Wildes eigener kunstregel: »Wahrheit in der kunst ist die einheitlichkeit eines dinges mit sich selbst; das äußere zum ausdruck des inneren gemacht, die seele verkörpert, der körper durchdrungen von seele [1]).«

Die *Ballad of Reading Gaol* erschien anonym, unterzeichnet mit der nummer von Wildes gefängniszelle (C. 33). Sie erlebte innerhalb eines jahres sieben auflagen.

Unmittelbar nach seiner enthaftung hatte Wilde im *Daily Chronicle* (28. Mai 1897) einen brief an den herausgeber über *Children in Prison and other Cruelties of Life in Gaol* veröffentlicht, dem er am 24. Mai 1898 einen aufsatz unter dem titel folgen ließ: *Don't read This if you want to be Happy to-day.* Er weist mutig und vernünftig auf die gräßliche und zwecklose grausamkeit der gefangenhausvorschriften, zumal der gegen kinder, auf die unzureichenden sanitären vorkehrungen und andre greuliche mißstände der gefängnisverwaltung.

Dies war alles, was nach seiner enthaftung von ihm in die welt drang. Noch besaß er charakter genug, die zahlreichen anerbietungen abzulehnen, die es ihm nahelegten, das furchtbare erlebnis der zuchthausstrafe in zeitungsaufsätzen oder vorträgen pekuniär zu verwerten. Die mit so grosser zuversicht verkündeten dichterischen leistungen aber blieben aus. In *De Profundis* zählte er mehrere dramatische

---

[1]) *De Profundis,* 55.

pläne auf und meinte, es liege noch so vieles vor ihm, daß er es für eine schreckliche tragödie hielte, wenn er sterben müßte, ehe ihm verstattet wäre, wenigstens einen teil davon auszuführen [1]). Aber nichts von allem sah das tageslicht.

Zur arbeit, die er stets verachtet hatte, fehlte ihm die energie. Die verlockung trat von neuem an ihn heran. Lord Alfred Douglas drängte den von allen verlassenen um ein wiedersehen. Wie vorahnend hatte Wilde in *The Critic as Artist* die überzeugung ausgesprochen, daß reformierung ein viel schmerzlicherer prozeß sei als strafe. Dem zusammensein der freunde am Posilypp, dem die entziehung aller subsistenzmittel durch die angehörigen des Lord Douglas ein ende machte, folgte eine letzte klägliche periode des jammervollen niederganges in Paris. Polizeilich überwacht, den trägen geist mit absynth aufpeitschend, ein pflastertreter von schäbigem geckentum, lungerte Wilde auf den Boulevards. Nur seine konversationsgabe blieb ihm bis zuletzt treu, und in guten stunden glänzte er noch als erzähler, wie er es selbst in der krankenabteilung des Reading Gaol getan [2]). Er war auf die großmut der freunde angewiesen und sein »mangelndes verständnis für eigentum«, mit dem er in den tagen des glückes seine maßlose freigebigkeit erklärt hatte, äußerte sich jetzt in der unbefangenheit, mit der er gaben empfing und forderte. Der wahre Wilde war längst ein toter, als ihn einsam und allein am 30. November 1900 in einem Hotel vierten ranges eine gehirnentzündung vom atmen erlöste, nachdem er einige tage vorher einen jugendtraum verwirklicht und sich in den schoß der katholischen kirche hatte aufnehmen lassen.

»Das leben betrügt uns mit schatten wie ein puppenspieler«, hatte er in *The Critic as Artist* gesagt. »Wir verlangen freude von ihm. Es gibt sie uns mit bitterkeit und leid im gefolge. Wir machen einen edeln schmerz durch, von dem wir glauben, er werde unseren tagen die purpurne würde der tragödie verleihen, aber er verläßt uns und unedlere dinge treten an seine stelle. — — Leben! Leben! Lasset uns nicht zum leben gehen um unsere vollendung oder unsere erfahrung. — — Es fordert von uns einen zu hohen preis für seine waren, und wir erkaufen

---

[1]) Meyerfeld 37.

[2]) *Sherard, Story of an Unhappy Friendship*, 226.

das geringste seiner geheimnisse um kosten, die ungeheuer und unendlich sind.«

Für das leben wie für dessen großes gegengewicht, die kunst, hatte Wilde nur einen inhalt anerkannt, die persönlichlichkeit. "*La Personalité, voilà, ce qui nous sauvera,* hatte er in *The English Renaissance* verkündet. Er selbst ist als mensch an seiner persönlichkeit zugrunde gegangen, als künstler verdankt er ihr seine bedeutung. Es zeugt für die echtheit seiner kunst daß sie nichts weiß von der verirrung seines lebens, die nach dem zeugnis alter freunde auch in seinem wesen und gebaren nicht fühlbar wurde [1]). Je mehr distanz wir daher zu seinem leben gewinnen, je mehr seine gestalt für uns historisch wird, desto gerechter, desto bewundernder werden wir seiner dichtung gegenüberstehen. Zur Comtesse de Brémont sagte Wilde in seiner letzten zeit: »Mein werk ist getan. Wenn ich aufhöre zu leben, wird dieses werk zu leben beginnen.« [2]) Dieser ausspruch dünkt uns heute bereits bezeichnender für sein wesen als die worte des gebeugten, den glanz seiner jugend beklagenden Hiob, mit denen die getreuen seinen unscheinbaren grabstein auf dem friedhofe von Batteux schmückten:

Verbis meis addere nihil audebant et
super illos stillabat eloquium meum.
(Hiob 29, 22.)

---

[1]) Sherard, *Story* 226.
[2]) Oscar Wilde, 87.

Wien. Helene Richter.

INTRUSIVE NASALS IN PRESENT-DAY ENGLISH.

I. Earlier Discussions of Intrusive Nasals.

Intrusive *n* in English has been treated many times. Mätzner[1]) and Ellis[2]) called attention to its insertion in several Middle English trisyllabic words, as *nightingale* from older *nihtegale*, or *messenger* from older *messagere*. Storm[3]) notes the same phenomenon in modern vulgar English *milintary*, *skelinton*, *solentary*. Since 1902, a group of special articles have dealt with this Middle English added *n*. Professor Jespersen[4]), dissenting from Sweet's remark, quoted by Oertel[5]), that *nightingale* owes its medial *n* to the influence of *evening*, repeated and added to the cases noted by Mätzner and Ellis, and formulated a rule, or 'law', which he did not at the time try to explain: "A nasal was very often inserted before *[g]* or *[dʒ]* in the weakly stressed middle syllable of a trisyllable stressed on the first syllable; the insertion took place in the Middle English period." Dr. Bradley[6]) could not feel that Middle English infixed *n*, at least in *nightingale*, was due to the working of a uniform law, and suggested that *nightingale* may owe its *n* to the influence of *galingale*, a common word in the early Middle English period, having its nasal by ety-

---

1) *Engl. Gramm.*, I, p. 189.

2) *Early Engl. Pronunc.*, p. 757, note 3.

3) *Engl. Philol.*, I, pp. 823, 946 (1896). See also Horn, *Histor. Neuengl. Gramm.*, § 225 (1908).

4) Engl. Stud., 31, 239 (1902).

5) *Lectures on the Study of Language*, p. 162 (1902). Sweet, *New Engl. Grammar*, § 1551.

6) Mod. Phil. I, 203 (1903/4).

mological right. Professor Logeman[1]), on the other hand, accepted the 'law', and endeavored to supply the explanation which Professor Jespersen did not seek. He suggested a purely phonetic or physiological cause, having its origin in ease or clearness of utterance. The discussion then shifted to *Archiv*[2]). Here Dr. Otto Ritter brought to bear some new material, and enlarged Professor Jespersen's law to include not only Middle but Old and Modern English; to hold not only before *[g]* and *[dʒ]*, but also before *d* and *t*; and for the middle syllables not only of tri-, but also of quadrisyllabic words. In the same periodical a year later, Professor Luick[3]) emphasized the rhythm of the word and the length or shortness of the middle syllable as governing factors, and expressed the belief that the intrusion of *n* was bound up with the Middle English laws of syncope. The most recent treatment of infixed *n,* so far as I know, occurs in Jespersen's *Modern English Grammar*[4]). Here the author repeats the chief instances for Middle English, and adds: —

"*Westminster, Elphinstone, Robinson,* etc. . . . were pronounced familiarly without *n* . . . The rhythm in all these is the same, and as we find that in many words of the same rhythm (which may be compared with that of *maiden queen,* etc.) an *(n)* or *(ŋ)* is inserted, the conclusion is not unwarranted that there was at some time a vacillation between the pronunciation with and without a nasal in the middle syllable: *Westmister* by the side of *Westminster* led to *messenger* by the side of *messager*, which latter eventually became extinct."

It will be seen that the discussions of inserted nasals in English[5]) have hinged almost wholly about its appearance in

---

1) Engl. Stud. 34, 249 (1904).

2) Arch. für d. stud. d. neueren sprachen, 113, 31 (1904).

3) Ib. 114, 76 (1905).

4) Part I, sections 2,429—2,432 (1910).

5) For some references to infixed *n* in Old English, see the articles by Logeman, Ritter, and Luick, cited above. Jespersen and Logeman refer to similar intrusions in Dutch words; see also "The Jersey Dutch Dialect" (American Dialect Notes, III 464). Professor Logeman's article on intrusive nasals in Dutch, published in the periodical *Taal en Letteren,* May, 1904, I have not been able to see. References for intrusive nasals in Old French, Modern German, and Modern Greek may be found in Ritter's article. For instances in Old French, see also Menger, *The Anglo-Norman Dialect,* p. 85, (1904).

unaccented syllables of tri-, or quadrisyllabic words, and that Middle English has had the chief attention. Explanation has been sought in physiological causes, with emphasis on the nature of the following sound. The rhythm of the word has been thought important, the *n* being added, it is frequently pointed out, only under certain fixed conditions. The tendency toward syncope of Middle English unaccented medial syllables, and the reaction against this, has been given prominence; and also the instability of Middle English medial *n*; its likelihood to disappear being parallelled, thinks Professor Jespersen, by its likelihood to be introduced. Save for Dr. Bradley, who did not press his case very strongly, and won no following, no stress has been placed on associative interference or disturbance, i. e. on the unconscious convergence of words of somewhat similar phonetic type.

II. Infixed Nasals in Present American Speech.

Though the fact of their occurence is mostly overlooked, infixed nasals are often found in present-day English. The following list of words showing such insertions was made as the instances came under my observation, or were reported by others [1]). The examples were collected, partly as interesting for their own sake, partly in the hope that some light might be thrown thereby on the same phenomenon in earlier periods of the language. Because of their nature — they are hardly striking enough to suggest the racy flavor of dialect, or to give particular "local color" — many of the forms cited may here find their way to the printed page for the first time. The list includes all the secondary nasals that have come to my attention in the past four or five years, except for a few "nonce

---

The discussion in the present paper is limited to added medial *n*. For added initial *n*, see chiefly Scott, Transact. of the American Philol. Assoc., 1892—94; also Palmer, *Folk-Etymology*, 1882; and Wright, *Engl. Dial. Grammar*, § 266. The *n* of such words as *bittern*, is not treated here, nor of dialectal *offn*, *clearn*, *hisn*, *whosn*, *thisn*, etc. A few references to added *n*, in its various positions, may be found in the dissertations of Grüning, *Schwund und zusatz von konsonanten in den neuenglischen dialekten*, Straßburg, (1905), and Franzmeyer, *Studien über den konsonantismus und vokalismus der neuenglischen dialekten*, Straßburg, (1906).

[1]) Special acknowledgment should be made to Miss *S. T. Muir*, of the faculty in English of the Lincoln High School.

formations", i. e. words representing accidental utterance, when it was the speaker's intention to say something else. Such a form as "plea(n)sing", for instance, heard in "pleansingly clean", was not included. Nonce-words have their interest, and they help to illustrate influences and tendencies; but the individual aberrations in language here listed are persistent aberrations. They represent in each case, not some form of "aphasia", but the user's real conception, and customary utterance of the word.

almighnty, almighty. "God Almighnty". Heard sometimes from the pulpit and elsewhere.

ampron, apron. Somewhat common. See the author's article in *American Dialect Notes*, III, p. 58. Other instances have been noted since the article was published.

anttic, attic. Occasional among the partly educated. Possibly there is confusion with the word *antic* 'prank'.

asphynxiated, asphyxiated. The speakers of this seemed to associate it with (1) *sphinx*, or (2) the *-ynx* of *larynx* or *pharynx*, words which they had heard, or knew.

brenth, breadth. Obviously due to the analogy of *length*, and so explained by Ellis. See *brenth* in Wright's *English Dialect Dictionary*.

coment, comet. "A fiery coment hung over Jerusalem". Used by the partly educated. See *helment*, below. Or perhaps there is confusion with *comment*, 'remark'.

disturbmance, disturbance. One case of this reported. "A great disturbmance was created." A better spelling might be *disturbments*. The user thought of the word as having, not the suffix *-ance* but *-ment* (*element*, etc.), yet retained the *-s* of the real suffix.

dogmantic, dogmatic. Two cases noted. Found under the same conditions as *dramantic*, below.

dramantic, dramatic. Found in themes of high school students and young college students. Spoken as well as written.

fanantic, fanatic. Rather frequent. Same conditions as for *dramantic*.

finx, fix. "Please finx that for me." Used by the half-educated.

helment, helmet. A few cases reported from the usage of young students. As with *disturbmance*, the intrusive nasal was due to confusion with the suffix *-ment*.

immediently, immediately. Compare *immedient, immediently,* in the *English Dialect Dictionary.*

intimant, intimate. Common. "She's an intimant friend."

kintchen, kitchen. Common among the half-educated.

menencing, menacing. Found in themes. Spoken by the users as well as written. Due perhaps to the analogy of *balancing, sentencing, reverencing,* etc. When asked the infinitive, one user gave **menance,** another *menace.*

messenge, message. "At last I had a messenge." Heard from the half-educated; compare Thackeray's "messinge", quoted by Storm. Built out of *messenger;* or perhaps taking the ending of *challenge,* etc.

mighnt, might. Common. See *Dialect Notes,* III, p. 58; also *ib.* I, pp. 22, 59, where *mighnt* is said to be general among the working people of Western New York.

mighnty, mighty. "I'm mighnty glad to see you."

minent, minute. "Wait a minent." Compare *meenont,* English *Dialect Dictionary.*

minx, mix, mingle. Used by the half-educated. "Minx the pudding." Hence also **minxt,** mixt.

minxture, mixture. See **minx.**

munincipal, municipal. Very common. The users seemed to pattern the word after *principal.*

munincipality, municipality.

obstinant, obstinate. Same conditions as for *dramantic,* etc.

obstinancy, obstinacy.

ompen, open. Rather rare. See *Dialect Notes,* III, p. 58.

pamper, paper. "I saw it in the pamper." Rare. According to Professor Logeman, *Englische Studien,* XXXIV, p. 249, *pampier for papier* occurs in Dutch. See also "The Jersey Dutch Dialect", American *Dialect Notes,* III, p. 464, where *pamper* and other instances of inserted nasals are given.

penentrate, penetrate. Probably due to vague analogy with *concentrate,* etc.

prensent, present. "At the prensent time." Rare.

quient, quiet. Occasional among the half-educated.

rendolent, redolent. Found under the same conditions as *dramantic,* etc. Perhaps due to the influence of *indolent, pendulant, undulant,* etc.

semenster, semester. Infrequent. Same conditions as for *dramantic*, etc.

stachinary, statuary. Obviously due to the influence of *stationary, stationery.*

subordinant, subordinate. Same conditions as for *dramantic,* etc. Rather common.

unprecendentedly, unprecedentedly. Found under the same conditions as *dramantic*, etc. The inserted nasal seems to be due to anticipation of the next syllable.

Uninted States, United States. Common, even among educated speakers. Also "Uninted we stand, divided we fall", etc. I have never heard a nasal inserted in the parallel words *benighted, alighted,* etc.

Additional cases of inserted *n*, in words which have not come under my own observation, are: —

minges, midges. Reported from Maine, *Dialect Notes* I, p. 391. Compare *mindges*, in Ellis, and in the English *Dialect Dictionary.*

gnunk, genug. See "German Dialect in the Valley of Virginia", *Dialect Notes*, III, iv, p. 274.

Analyzed, the list shows inserted *n* in monosyllables before *t, k, th, dz, (mighnt finx, brenth, mindge)*; in dissyllables, in both accented and unaccented position, before *tʃ, k, z, t (kintchen, minxture, prensent, minent, quient)*; in trisyllables, in accented and unaccented position, before *d, t, s,* in initial, medial, and final syllables *(rendolent, dramantic, semenster, uninted, menencing, intimant, obstinant)*; in quadrisyllables, in accented and unaccented position, before *s, tʃ,* and *t (munincipal, stachinary, subordinant)*; and in words of five syllables, before *k, t, d (asphynxiated, immediently, unprecendentedly).* Inserted *m* appears in the accented syllable of dissyllables, before *p*; an exception is *disturbmance.* Inserted *m* is comparatively rare.

The associative interference responsible for some of these words was pointed out as they were entered. *Fanantic, dogmantic, dramantic,* plainly take their *n* from being grouped alongside words like *romantic, pedantic, Atlantic,* etc. *Intimant, obstinant, subordinant,* show the influence of the familiar ending of *dominant, gallant, eminent, prominent,* etc. So,

perhaps, *quient* and *immedient*. *Minx* probably owes its *n* to *mingle*. It is unlikely that the form, in America at least, is the descendant of Wiclif's *mynge*, "mynge ye double to hir", *Apoc*, xviii 6 (1388). See *ming*, *mingse* in the *English Dialect Dictionary*. Hence *minxture*, helped perhaps by *tincture*, often *tinxture* in popular speech. In a striking number of the instances cited, a nasal is already present in the word, in some other position (*fanantic, mighnt, intimant, uninted, menencing*, etc.). Only in the case of added *m* does the cause seem at all likely to be purely phonetic. A small number of the words (*penentrate, menencing, stachinary)*, show the secondary nasal of weakly accented middle syllables which has hitherto monopolized attention [1]).

III. Some Infixed Nasals in English Dialects.

The following instances of words showing inserted nasals in English dialects are drawn from the Wright *English Dialect Dictionary*. The Wright *Dialect Grammar* treats the inorganic initial *n*, final *n*, and medial *n* in unstressed syllables, hitherto often given attention, and brings to bear additional material from the dialects; but there is no recognition that inserted *n* is as common, or more common, elsewhere, under other conditions, in English dialect words. The list is by no means exhaustive. In words of obscure etymology, it is often hardly possible to tell whether loss or addition of medial *n* is involved; these cases I did not wish to include. Entry was not made of the particular regions in which the words are localized, or the conditions under which they are found. These are fully given in the *English Dialect Dictionary*.

---

[1]) In "At the Lonely Port", one of the stories in *Half-True Tales*, by C. H. Aulgur, New York, 1891, the nasal infix is a persistent feature of the speech of one of the characters, an old Canadian. Specimen sentences are: "I'm only an angriculturist, myself" . . . "Now just wait till I tell th' old 'oman to put a stinck of wood i' th' stnove" . . . "T' old 'oman's gettin' th' supper. It'll not be munch, but ye'll enxcuse it, I'm thinkin'" . . . "There was a man from the States named Stumbbs who used to coom hereabout to buy wheant; an' one dai he coom to me — he used to stomp with me" . . . "I once hearnd a great speench" . . . "He's breankin' the law; but he's trusted me, an' I'll not manke him troumble."

bollinton, bolliton. In phrase, to give bolliton, to inflict punishment, or chastisement.

brenth, breadth. "T'length, an' brenth, an' depth." The nasal is due to the analogy of *length.*

erumption, outburst, rumpus. Cf. *erruction*, violent outburst, eruption. The *n* here is probably due to *rumpus.*

flintermouse, flindermouse. Variants of *flittermouse*, the bat.

immedient, immediently, immediate, immediately.

minch, to play truant, to 'mitch' *(meech, mooch).*

mincher, truant, 'mitcher'.

minent, meenint, meenont, minute. Scotch.

mingin, mingen, minchin, a small gnat, a midge.

mingse, minkse, minx, mix, mingle. See the American list, also.

minkster, minxter, mixture.

omperlogies, apologies, difficulties. "I couldn't get on with him, he made so many omperlogies." The *m* here is due to the contamination of *apology* with *hamper* (Wright).

ramshankling, ramshackling, worthless. Cf. Wall, *Anglia*, XX, p. 115, who connects, *ramshackle* with Icel. *ranskakkr.*

ringe, ridge, especially of vegetables, a row. Perhaps crossed with O. Fr. *renge*, 'rang, file' (Godefroy). Cf. *range* in *range-wood*, etc. (Wright).

scallenge, skallenge, scallage, a lych-gate, etc.

semmant, semant, semment, semmint, semmit, soft, pliable. So **semmanty**, gracefully formed, flexible, beside **semmity.**

skimmington, skimmenton, skimitin, skimmity, skymaton, etc. A ceremony practiced on unpopular persons. "An exhibition of riding by two persons in a cart, having skimmers and ladles, with which they carry on a sort of warfare or gambols." Jennings (1825). See also "She ought to be skimmerton-rid", etc.

spentacle, spenticle, etc. spectacle.

stallange, stallenge, etc. A dialect form of *stallage.*

stallenger. Agent-noun built on the preceding.

splansh, to wade through water, long grass, etc. "The water was over the steps, so we had to splansh through." This looks like a nasalized form of *splash.*

storbanting, storbating, stowboating, dredging.

wengables, corruption of *vegetables.* This suggests confusion with *vendables.*

In *flintermouse, flindermouse,* above (German *flittermaus*) the *n* is old. See "the flyndermows and the wezel", Caxton, *Reynard* (1481), 112. It may well be that, in addition to the often discussed cases of added *n* in weakly stressed middle syllables, there are instances of inserted nasals, under other conditions, in Middle English; like the *n* in *flindermouse,* which, it is seen, is contemporary with the added *n*'s of many words of the *nightingale, messenger* groups. In this paper no attempt has been made to add to the instances of infixed nasals already noted for the older language, nor yet to canvass for instances in the later standard language. The purpose was rather to collect material, and to watch processes, in the speech of today; since it is here that one should be able best to detect the influences at work.

IV. Some Conclusions.

Many factors undoubtedly enter into the addition of *n,* or *ŋ*, as of other consonants, at different periods, or within any one period, in the history of the language. For the most part, each case needs to be taken up by itself, even where there appear to be clear groups. It seems time, however, to recognize that intrusive *n* is not so limited a phenomenon, falling so invariably into fixed categories, as might have appeared. Rather is it widespread, and has existed, to some extent, in all periods of the language. It is not to be associated too rigidly with certain definite word-forms or conditions; nor is it wholly dependent on the nature of the following sound. Treatment of it should be enlarged to recognize that it appears medially in stressed as well as unstressed syllables; not only in tri- and quadrisyllabic words, but in monosyllables, and words of five syllables. It appears not only before *g, dʒ, d, t,* but before *s, z, tʃ, ʃ, k, th.* Explanations based on physiological cause, on the rhythm of the word, or on the instability of medial unstressed *n*, should not have exclusive emphasis. Probably no one explanation holds for all the added *n*'s, even in medial weak syllables; but if one cause holds more than another, it is that which has had least emphasis hitherto, and is psychological, rather than physiological or phonetic; i. e., is that strongest force at work in language, assimilation by analogy, making for uniformity.

As regards the intrusive nasals in Middle English [1]), probably we are too far from the time when these entered, to determine in each instance the cause. We have seen that the ground is insecure enough even when it is present-day intrusions that are dealt with. In treating the groups of words in question, however, two things, I believe, should be taken more into account. These are: —

1. The chronology of the added nasals. All words showing added *n* are usually grouped under one explanation, whether the *n* appeared in the thirteenth century, or in the seventeenth; four centuries is a long time for a single linguistic force or influence to remain potent.

2. More reference should be made to Old French, from which many of the words in question are derived. Some of of the forms — a circumstance to which little or no attention has been given [2]) — had their secondary nasals in Old French, where such intrusion is not unusual.

Of the first group under discussion, the earliest word to show added medial *n* is *nightingale* [3]). The intrusive nasal appears in the thirteenth century, though not permanent until later. Who can say, after a lapse of six or seven centuries, just how or why this particular *n* was first added? Perhaps it was, after all, as Dr. Bradley suggested, through association with the similar word, having medial *n* by etymological right, *galyngale*. But there are many other possibilities; sometimes it is a seemingly far-fetched or fanciful explanation which is the right one. (1) The nasalized form might conceivably be due to the influence of OE. *nihterness*, 'night season', *nihterne*, 'by night', as *nightingale* < *nihtern-gale*. Compare "The

---

[1]) The chief instances of intrusive *n*, as the list is usually given, are: *nightingale* < *nihtegale*, *Portyngale* < *Portugal*, *martingale* < *martigale*, *fardingale* < *fardigale*; *messenger* < *messager*, *harbinger* < *harbeger*, *passenger* < *passager*, *porringer* < *porrager*, *scavenger* < *scavager*, *stallanger* < *stallager*, *ostringer* < *ostreger*, *murenger* < *murager*, *popinjay* < *papejay*; also *muckinder* < *mokadowr*, *cullender* < *colador*.

[2]) The exception is Dr. Ritter, *op. cit. supra*.

[3]) The pronunciation of this word which I hear oftenest, except in careful speech, is not the *nighting-gale* of Dr. Sweet and Miss Soames, or the *nightin-gale* of Dr. Bradley, but reduces the middle syllable to *ṇ*, or *ən*; — *nightṇgale*.

Nighterne Owl that night will cease from prey, howling by night as she did howl by day". Brathwait, *Strappado,* 1615. However this might as easily have given **nightergale.* (2) The nasal might be due to the influence of the Old French word, *rossignol,* curiously parallel in sound, which was used for a time alongside the native word. That the two languages reacted on each other in the transitional period is well known. Jespersen [1]) suggests, for example, that *put* may be a blending of OE. *potian* and Fr. *bouter.* It is hard to separate in *rich, main, gain,* OE. *rīce* and Fr. *riche;* OE. *mægen* and Fr. *maine;* ME. *geyynen* and Fr. *gagner. Iegland* came to be spelled *island,* owing to the influence of Fr. *isle. She* may be a blending of *sēo* and Icel. *sjā.* These are not exact analogues; but, where there was some resemblance, assimilation was likely enough. (3) The *n* might have been due to the extension of *night* through the common suffix, with attributive function, *-en,* giving *nightingale* beside *nightgale* [2]). Compare *golden, oaken, wooden, ashen,* Spenser's *treen,* etc.; and the *firsten, nexten,* of the popular ballads. (4) There might have been — this seems perhaps likeliest — vague confusion with the suffix of the present participle, as of the ME. verb *nihten, nighten* (Chaucer); something like *skimmington* from *skimmerton,* or *skimaton,* in the English list above; compare also familiar word-rhythms like *singing bird, crying child,* etc. So one might perhaps continue. What is certain is that *nightingale* is the only word of the group on which we need linger. There can be no question of a 'law' when it is seen that there was no group of *-igale* words contemporaneously changing to *-ingale.* Chaucer's *Portyngale,* O. Fr. *Portingalois,* Portuguese, *Portingal,* Portugal, entered English with its nasal already present. The *Oxford Dictionary* cites no examples of *Portugal,* without *n,* before the sixteenth century. *Paringal, parigal,* which might be grouped with these words [3]), had its occasional nasal in Old French, also. *Martingale,* classed by both Dr. Bradley and

---

[1]) *Modern English Grammar,* 2,12.

[2]) This form occurs till about 1500.

[3]) See The Oxford Dictionary; also Godefroy, Dictionnaire de l'ancienne française, under *parivel,* where forms with *n* are noted from as early as the twelfth century.

Professor Jespersen[1]), along with *Portingal,* as taking added *n,* brought an *n* into English, O.Fr. *martengalle,* Fr. *martingale,* Sp., It. *martingala.* Dr. Murray cites no earlier **martigale.* Instead of needing explanation itself, *martingale* helps to explain the secondary nasals of other words. The remaining word of the group, *fardingale, farthingale,* O.Fr. *verdugalle,* entered late. Its inserted *n* (English only) did not come till the sixteenth century, when conformance to a type now so well established would be nearly certain.

Popinjay < *popejay,* is another word which may have brought its nasal from Old French, where the insertion appeared in the thirteenth century[2]).

As for the second and larger group of words, in which *-ager* > *-enger, -inger,* the earliest to show medial *n* was *messenger.* The latter form appears by the fourteenth century, though Caxton still has *messager,* which remained current somewhat longer. Added *n* might be analogical here also. *Messager* might have joined the type of agent-nouns established by *challenger,* a thirteenth century word, *losenger,* liar, flatterer, also an old word, etc. But an interesting and not impossible explanation is as follows. The oldest form with *n* cited by Dr. Murray is *messanger [messandʒer].* Now the vernacular word, having the same meaning, which *messager* supplanted was OE., ME. *sand,* connected with *senden,* send. The corruption of *messager* to *messanger,* through the influence of the native word, is, to the student of processes in modern English dialect forms, no more anomalous than the insertion (see the English list above) of a nasal in *eruption (erumption)* through the influence of *rumpus*; or in *apologies* through crossing with *hamper (omperlogies)*; or in the Shakespearean *porpentine,* which may be a fusion of *porcypine* and *porpoint*[3]); or, to depart from instances involving *m* or *n*, than the Shakespearean *bubukle,* from *bubo* and *carbuncle,* or the many modern dialect forms like *compushency,* from *compulsion* and *push,* or *urgency.*

Beside the establishment of an agent-noun type in *-enger, -inger,* likely to enlarge, or to become the basis for new

---

[1]) By Jespersen even in *A Modern English Grammar,* I (1910). So by Mätzner and Skeat earlier.

[2]) See The Oxford Dictionary; also *papegai* in Godefroy.

[3]) See The Century Dictionary.

formations [1]), many other influences might have affected special words. Confusion with the suffix of the present participle, to be expected after a nasal was added (compare the occasional *poppingjay*, *yelpingale* < *yaffingale* [2]), etc. was also possible, in weakly stressed middle syllables, before the addition; see *skimmington* beside *skimaton*, noted in the discussion of *nightingale*. Vague folk-etymological confusion with *passing* might account, for instance, for the added *n* of the fifteenth century *passyngere*. The group of agent-nouns like *lavender*, *scribender* (Chaucer), *carpenter*, *chavender*, etc., might have affected *cullender* < Lat. *colatore(m)*, *muckinder* < Sp. *mocadero*, etc. Again, confusion with the patronymic suffix may sometimes have been involved, as perhaps in *Birmingham* beside *Brummagem*, OE. *Bromwicham*, *Leffrington*, from OE. *Leofric*, etc. That, in the course of many centuries, some half dozen or dozen words, after fluctuation, should permanently join types well established by common words, thus becomes an expected thing, rather than something needing special and uniform explanation. The mass of words did not follow *messenger* and *passenger*; compare Chaucer's *homager*, *rummager*; also *forager* (*foringer* in the sixteenth century), *cottager* (*cottinger* in the sixteenth and seventeenth centuries), *tillager*, *pillager*, *damager*, *ravager villager*, etc. The safer explanation is that which may apply to single or sporadic cases; not that which should hold with equal force for all words showing the same phonetic conditions.

Associative influence might then account sufficiently for most of the inserted nasals in Middle as in contemporary English [3]). When we go farther, and seek to establish the exact influences bearing upon each word, we risk the speculative and the fanciful. We are too far from the probation-time of the intrusions to determine with much certainty. Nor, in general, in our treatment of language material, should we try

---

1) Compare forms like *stuffinger*, *neckinger*, *weddinger*, *chaffinger*. Also *Wappinger*, man of Wapping, etc.

2) English Dialect Dictionary.

3) A few cases of added nasals noted since this article went into print are: *nimbling*, nibbling, "A goat nimbling in the bushes", where intrusive *n* appears before *b*, *laventory*, lavatory, and *morganantic*, morganatic; also the nonceformation, *champter*, for chapter.

to impose too sharp outlines, or to explain or to group too consistently. Linguistic phenomena never conform wholly to rigid permanent classifications, or tendencies. The delineations merge; the influences at work are shifting. In language, as in the organization of society, everything is bound up with and affected by everything else.

University of Nebraska. Louise Pound.

ON ANGLO-IRISH SYNTAX.

In the Middle Ages Ireland was still a Gaelic speaking country and, notwithstanding many serious attempts of several English kings, the original tongue of the Celts would not give way to the foreign language. On the contrary, as Zimmer has pointed out in his »Die keltischen sprachen« [1]), the Irish seem to have possessed in those times a remarkable power of assimilating all kinds of immigrants to themselves. For the never ceasing influx of Norwegians and Danes in the period from 800 till 1100, and the great numbers of Norman settlers, who founded their new homes in Ireland since 1172, did not create in the island a seperate population of foreigners with their own tongue and customs, but were completely amalgamated with the old inhabitants. So when in the second half of the sixteenth century, England adopted a new religion, while Ireland stuck to the old church, Gaelic was still the only language of the country.

During the reign of Queen Elizabeth and in the seventeenth century there were symptoms of an approaching change in the linguistic proportions of Ireland. For since 1550 confiscations of land took place on a large scale, and the best parts of Leinster, Munster and Ulster were given to English colonists. These newcomers, no more citizens of a rather unimportant mediaeval kingdom, but of a gradually increasing and already selfconscious world power, never would adopt the language of the country where they were living, as had done their Anglo-Norman predecessors, but, if they could, they forced their own language upon the older population. Moreover, the latter were decreasing largely in number by Cromwell's armies, pest and famine, and only in the years from 1642

[1]) Die kultur der gegenwart I, XI 1 p. 20.

till 1652 almost two fifths of the Celtic inhabitants were killed. Now at last, more than four centuries after the conquest, English was introduced in Ireland, although until the beginning of the nineteenth century Gaelic remained the common language of the people, so that in 1801 of the 5 200 000 inhabitants there were nearly 4 000 000, who usually spoke Irish; and half of these knew no English at all.

A strange contrast to this tenacity of the old tongue of the Gael, is formed by its rapid decline in the nineteenth century. It seems that the political triumphs of Ireland in this period have reduced the vigour of the language, for in our days Gaelic will be heard only in the remoter parts of Munster, Connaught and Ulster, and even there it appears to be slowly yielding to English. We don't know, however, what may be hidden in the future, and perhaps the Gaelic League will succeed in its endeavour to revive the language.

From the short account of the history of English in Ireland that has been given, it may be gathered that two causes especially must have contributed to put a particular stamp on Anglo-Irish. In the seventeenth century English was introduced by a large number of English settlers, but after that time no immigration of importance took place. Therefore English was not exposed to the same influences in Ireland as in England and, being more secluded in the former country than in the latter, it preserved many features that remind us of the seventeenth century. On the other hand, English did not spread among the common people in Ireland until recently, and even now it still has to force back the old Celtic speech. The Irish peasants, no doubt, learned the new language but imperfectly, and did not only experience great difficulties in trying to pronounce sounds very different from their own, but also in adopting English idioms and constructions. Gaelic is a very idiomatic language, and it is but natural that the Irish should have begun speaking English by translating Gaelic phrases into English words. They could alter neither their organs of speech nor their psychical disposition, and the latter was one with their language. In fact, adoption of a foreign language by people of a quite different tongue must have been the chief cause of the development of many languages from

a common root, and it is highly interesting to observe this process going on in our own days.

These two characteristics of Anglo-Irish, its originating in an older stage of English and the influence of Gaelic upon it, will of course appear in more or less varied forms according to the different parts of Ireland. In Leinster, where a more continual intercourse with England must have existed than in the West, many traces of Gaelic influence naturally have worn out, whereas in the remoter parts of the West, where Gaelic still survives as a living language, there are more Irish idioms in syntax than anywhere.

The remnants of Cromwellian English in Anglo-Irish can easily be recognised in the vocabulary, which at once strikes us by a great many obsolete words and by several expressions used in a sense they have no longer in modern English. Gaelic influence, on the other hand, can be traced in a good deal of those strange syntactical constructions that make Anglo-Irish an almost incomprehensible language to anybody not knowing Gaelic. The tendency to use Gaelic words in English speech is not great.

In attempting to give an explanation of the most striking Irishisms, I find a valuable help in the works of two Irish writers, who both in portraying popular Irish characters, introduce them speaking a very realistic and vigorous Western Anglo-Irish: Mr. William B. Yeats and the late Mr. J. M. Synge. Both have been in the Arran Islands, and there they have learned and loved that passionate mixture of Irish and English; and whosoever has visited those districts himself knows they have learned it well. Therefore I draw my examples from their drama's, at least from those that are written in real Anglo-Irish, and I compare them with their Gaelic equivalents. As to the Gaelic expressions themselves, though it would not be difficult to collect them from recent literary works, I prefer to quote from reliable dictionaries, as written modern Gaelic is not always identical with the spoken tongue: Gaelic writers have to retrieve a literary language, which has been lost for almost two centuries, and consequently they will sometimes deviate from the common use. Mr. Yeats' works will be quoted from the complete edition in eight volumes[1]), the bulk of the

[1]) Collected Works in Verse and Prose of William Butler Yeats, London, Chapman and Hall Ltd., 1908.

examples, of course, being taken from "The Unicorn from the Stars" (Un.) and "Cathleen Ni Houlahan" (Cathl.). Mr. Synge's drama's and proseworks until 1910 only appeared separately and they will be quoted from their respective editions; all of them abound with very common and at the same time very idiomatic Irishisms. I have selected the examples from: "The Shadow of the Glen" (Shad.), "Riders of the Sea" (Rid.)[1]), "The well of the Saints" (Well)[2]), "The Playboy of the Western World" (Playboy)[3]), "The Arran Islands" (Arr.)[4]).

1. Constructions with the verb *to be*.

a) In Gaelic, as in English, there exist two forms of the present and past tenses. One of them is a conjugated form, derived from the root of the verb itself, the other has for its elements a present participle and a form of *to be*. The periphrastic form, however, is used in Gaelic to denote any kind of present or past action: not only as a progressive form but also to state what is actually taking place. The simple form, on the other hand, expresses habitual action. In Anglo-Irish, too, we often find a construction with *to be*, where in ordinary English a simple form would have been expected. This idiom occurs in the infinitive as well as in the present and past tenses. E. g.:

Present tense: You are giving yourself to much trouble, Father (Un. p. 123). I'm thinking its dead he is surely (Shad. p. 10). You're saying that, stranger, as if you were easy afeard (Shad. p. 13).

Past tense: Wasn't I telling you it was for that I called to him (Un. p. 192).

Imperative: Be taking your rest (Shad. p. 11). Let you be making yourself easy and saying a prayer (Shad. p. 17).

Infinitive: I myself might be seeing a split in a leather car hood (Un. p. 135). Would he be telling it out to us that he never saw before? (Un. p. 166.) The boys would be laughing at you (Cathl. p. 51). What clothes will I be wearing

---

[1]) The Shadow of the Glen and Riders to the Sea, London, Elkin Matthews, 1905.

[2]) The Well of the Saints, London, A. H. Buller, 1905.

[3]) The Playboy of the Western World, Dublin, Maunsel and Co., 1907.

[4]) The Arran Islands, Dublin, Maunsel and Co., 1907.

to morrow? (Cathl. p. 51.) I'ld be putting a little stitch in my old coat (Shad. p. 17).

b) The English present perfect tense may be expressed in Gaelic in two different ways, which have, however, not exactly the same meaning. If one wants to say a thing has happened just a moment ago, he will use the following construction, given by the Christian Brothers in their Gaelic Grammer[1]) p. 241: He has just written = Gael. tá sé d'éis sgríobhtha (literally: *he is after writing*). In Anglo-Irish there often occurs a construction with *after* which is virtually but a translation of this Gaelic idiom. E. g.:

Aren't you after telling . . . that he was coming within the best day of his life? (Un. p. 190). He's after dying on me (Shad. p. 9). The young men you're after seeing (Shad. p. 16). The young priest is after bringing them (Rid. p. 40).

c) As has already been pointed out, there is still another means of expressing the present perfect tense in Irish. It is a construction that implies the notion of the action being quite finished, and it has the meaning of what is called in German »die perfektische aktionsart« and of the Greek perfect tense. It is given by the Christian Brothers on p. 242:

I have written a letter = tá an litir sgríobhtha agam; I have struck him = tá sé buailte agam. The literal translation of these Gaelic sentences is: "the letter is written at me" and "he is struck at me". Still it would not be right to translate them in that way as *tá agam*, although strictly taken these words can only mean "there is at me", is the Gaelic idiom for "I have"; for "to have" there is no other equivalent in any Celtic language. So the best literal translation of the above sentences certainly is: "I have the letter written" and "I have him struck". Now this is a very common idiom in Anglo-Irish, and it should be noticed that a sentence like "I have my door painted" would mean quite a different thing in English and in Anglo-Irish. Examples are easily found:

The doctor has his business learned well (Un. p. 124). I will soon have a good hardy tradesman made of him (Un. p. 129). When he has the lion destroyed, the crown must

---

[1]) Graiméar na Gaedhilge leis na Bráithreachaibh Críostamhla, Dublin 1906. Here quoted as: Christ. Br.

fall (Un. p. 167). Holy water . . . will have you cured (Well p. 15). And she a hag this day with a tongue on her has the crows and seabirds scattered (Playboy p. 35). When he had a couple of glasses taken (Arr. p. 188).

d) The order of the words is very uniform in Gaelic. It is a rule without exceptions that the verb comes first, while the subject, objects etc. are always put after the predicate. Now there must arise a difficulty when it is wanted to lay a stress on some other part of the sentence, as the beginning naturally is the place of greatest prominence. Here I quote the words of the Christian Brothers (p. 239), who point out clearly what must be done in that case: "When any idea other than that contained in the verb is to be emphasised, it is placed immediately after the verb *is*, and the rest of the sentence is thrown into the relative form." So to translate into Gaelic a sentence like "We went to Derry yesterday," we must put the words in this order: "Went we to Derry yesterday." But if there is a stress on any particular part of the sentence, we shall have to translate: "It is we that went etc.," or "It is to Derry we went etc.," or "It is yesterday we went etc.". Constructions like these are very common in Anglo-Irish.

In some examples the subject is emphasised, e. g.: It is himself will be sitting in it yet (Un. p. 128). It's my far-off cousins will be drawing from far and near (Un. p. 181). It's many a lone woman would be afeard (Shad. p. 12).

The object, too, may be put in prominence: It is food and drink you have to bring (Cathl. p. 48). It is great riches you should have in your pocket (Un. p. 185).

Or a complement of the predicate: Tell me if it's cold he is surely (Shad. p. 10). It's not shining at all they are (Un. p. 182). I do be thinking it was a big fool I was (Shad. p. 26).

Or, at last, an adverbial adjunct: Is it here you are, Andrew? (Un. p. 176). It's soon he'll be falling asleep (Shad. p. 23). It's little but they'd knock the head of the two of us (Un. p. 184).

In the last example *it's little but* = *almost*. The Gaelic expression is *is beag ná*. Cf. Dinneen's English-Irish Dictionary p. 59: is beag ná go mbáthfar mé = I'll almost get drowned.

In a few cases the preceding *it is* has been dropped, although the relative construction remains unchanged: Bringing their tricks and their thieveries they are to the Kinvara Fair (Un. p. 149). Silver they were saying they were (Un. p. 182).

Somewhat different is a sentence like this one: A one that would take a drop of drink, it is he would have courage to face the hosts of trouble (Un. p. 189—190). Here the subject, consisting of a substantive clause, is put in front, but it is repeated in the form of a personal pronoun preceded by *it is*.

e) A less common way of emphasising either a subject or an object in Gaelic is throwing the sentence, beginning with *who*, into the interrogative form, while *but* is placed before the word that is to be emphasised. MacKenna in his Dictionary[1]) gives this example: cé bheadh ann acht an fear a bhí . . . = who would be there but the man who . . . In Anglo-Irish, too, this construction is sometimes met with, e. g.: Who now has it ordered but the Lord Lieutenant? (Un. p. 127). Who should know that if you did not know it? (Un. p. 129).

These phrases should be considered in connection with the general preference given to interrogative speech in Irish. So when Shad. p. 14 Nora asks, "You knew Darcy?", the Tramp answers: "Wasn't I the last one heard his living voice in the whole world?" This question, of course, is only used to render the affirmation of what the Tramp says even stronger.

f) In Irish there exists, along with the ordinary verb *to be (tá)*, another verb denoting habitual being (*bídhim* in the first person singular). It may be translated by "I use to be", but it is often used where in English habit or frequency would not be expressed at all. It is often found in the periphrastic phrases that have been dealt with under a). In Anglo-Irish this verb is translated by *I do be*, e. g.:

They are cheering again down in the town. May be they are landing horses from Enniscrone. They do be cheering when the horses take the water well (Cath. p. 38). Letting on people do be to make the world wonder the time they think well to rise up (Un. p. 135). Would any one believe

---

[1]) Rev. L. McKenna S. J., English-Irish Phrase Dictionary, Dublin 1911; here quoted as: McKenna.

the things they do be saying in the glen? (Shad. p. 14). For it's a raw, beastly day, we do have each day (Well p. 40).

2. Other idiomatic constructions.

a) Any dependent clause in English may be translated into Gaelic by a verbal noun. The verbal noun is a part of the verb, corresponding with the English infinitive and gerund; still it has more of a substantive than of a verb, as its object is always put in the genitive. In idiomatic Anglo-Irish we find the infinitive, where in Gaelic the verbal noun would have been used, and therefore an infinitive is frequently met with in stead of a dependent clause. This Irish idiom is illustrated by the Christian Brothers in their book on Irish Composition [1]) by the following examples: B'aithin do'n dúthaigh *é bheith* beo bocht = It was known to every one in the country *that he was* in a state of abject poverty (Lit.: *him to be* in a state etc.). Cad 'na thaobh ná fanaid na daoine seo sa bhaile? *Iad a bheith* gan chiall. Why do not these people remain at home? Because they have no commonsense (Lit.: *them to have* no c.).

Mr. Yeats' drama's abound with constructions like these, but Mr. Synge does not appear to have noticed them.

The infinitive may represent a noun clause: It's a pity you not to have left him where he was lying (Un. p. 183). It is a pity he not to awaken at this time (Un. p. 192). I'd sooner a stranger not to come to the house the night before my wedding (Cathl. p. 41). A man of his learning to be going in rags . . . there must be some good cause for that (Un. p. 133).

In many instances it should be rendered by an adverbial clause: I have a cure myself I heard from my grandmother . . . A person to have the falling sickness, to cut the top of his nails and a small share of the hair of his head etc. (Un. p. 132). It would be no credit at all such a thing to be heard in this house (Un. p. 134). It's on ourselves the vengeance of the red soldiers will fall, they to find us sitting here (Un. p. 183).

b) In Gaelic there is no difference between principal and subordinate interrogative clauses, as all kinds of questions must

---

[1]) Irish Composition by the Christian Brothers, Dublin, 1907.

be introduced by the same interrogative particle (sc. *an*). In English a principal clause will be put in the interrogative form, and in subordinate clauses the usual conjunctions are *if* or *whether;* but in Irish the predicate always precedes the verb and consequently there is no special interrogative form. The particle *an* at the beginning of a sentence shows that a question follows, and no other particle or conjunction is wanted to introduce a question in subordinate clauses. This rule is mentioned by the Christian Brothers, Irish Composition p. 220. It is but natural that in Anglo-Irish, too, no difference should be made between principal and subordinate interrogative clauses, and as there is no particle *an* in English, the ordinary construction of the principal clause is always kept unchanged. E. g.: I don't know is it here she is coming? (Cathl. p. 34). Do you think could she be the widow Casey? (Cathl p. 43). They used to be asking me to say what pleasure did I find in cards, women and drink (Un. p. 148). Wait till you see is he the lad I think him to be (Un. p. 166).

c) Sometimes in Anglo-Irish the conditional mood is found in cases, where in English the idea would have been better expressed by *can.* The origin of this idiom is shown by a Gaelic rule (Christ. Br., Irish Compos. p. 209): The Conditional is employed much more frequently in Irish than the corresponding mood in English. Eg.: Cad é an gnó bheadh agat de? = What can you want it for? (lit.: What is the thing you would want it for?).

Examples in Anglo-Irish:

It would be best to put it out, whatever way it would be (= could be) put out (Un. p. 134). It is his trade to see more than other people would see (Un. p. 135).

d) Very peculiar is the imperative with *let you.* It occurs in the affirmative form as well as in the negative. I can offer no explanation of this construction, as in Gaelic the imperative consists of a simple form, preceded by *ná* in the negative. If this *let you* originated in the negative form it might be the result of an attempt to make a difference between the negative form of the indicative and that of the imperative, as in Irish the former is expressed by *ní*, the latter by *ná*; the people might have felt the want of a different way to express the negation in either case. But there is no proof that this *let*

you was first confined to the negative form and spread from there to affirmative sentences as well. Examples: Let you not be destroying yourself (Shad. p. 16). Let you be making yourself easy and saying a prayer (Shad. p. 17). Let you go down to the spring well (Rid. p. 48). Let you not be making the like of that talk (Well p. 3).

3. Prepositions.

A very large use of prepositions is made in Irish, and the chief cause of this phenomenon lies in the lack of a few common verbs — in the first place of the verb "to have" — which in most European languages perform the functions of what is expressed in Gaelic by a prepositional phrase. So for "I have a book" a Gaelic speaker will say *tá leabhar agam* (lit. "a book is at me") and, in the same way, for "I am hungry" his equivalent will be *tá ocras orm* (lit. "there is hunger on me"). Consequently in Irish syntax prepositions take a much more prominent place than in that of any other language. Now it is a well known fact that, in any attempt to speak a foreign language, the greatest difficulty lies in a correct use of prepositions, and here the stranger will be recognised at once. No wonder then, if in Anglo-Irish there occur several prepositional constructions that never could have been used by an Englishman though they are quite familiar to the Irish ear.

a) Although we never find "there is at me" for "I have", which would be the direct translation of *tá agam*, we often meet with the phrase "there is on me" for *tá orm*. In Gaelic the preposition *ar* (= on) is always used of any kind of emotion felt by a person, both bodily and mental. So it is said that sorrow and joy, fear and courage, thirst, hunger, need and sickness are *on* a person (Cf. Christ. Br., Grammar p. 266). A few instances of this idiomatic use of *on* are easily found in Anglo-Irish writings.

So in one of Mr. Yeats' minor poems, The Lamentation of the Old Pensioner (Vol. I p. 130), the burden of every stanza is: "And the fret lies on me." This is a rendering of the common Gaelic phrase, "tá an canncar orm" given by McKenna on p. 11 and translated as "I am cranky, cross,

peevish". This *on* also occurs many times when there is spoken of sickness, e. g.:

It is not any common sickness that is on him (Un. p. 124). There might be no bad thing on the lad (Un. p. 134). If it is the falling sickness that is on him (Un. p. 135). If it is madness is on him (Un. p. 201).

Other bodily and mental affections:

My hip is asleep on me (Shad. p. 19). And there she is now with two children, and another coming on her in three months or four (Shad. p. 27). They find her stretched like a dead sheep with the frost on her (Shad. p. 33). Isn't it sorrow enough is on every one? (Rid. p. 47.) What is it you think of himself, with the fat legs on him? (Well p. 31). There was a boy in her house that had her own red colour on him (Yeats, On Baile's Strand, Works II p. 81).

This *on* is frequent in curses and benedictions:

The curse of my heart upon you (Un. p. 162). He put a black curse on me (Shad. p. 9). The blessing of God on you (Rid. p. 47). Lay hell's long curse on his tongue (Well p. 60).

b) The phrases that have been dealt with just now have given birth to a still wider spreading of *on*. It will have been noticed that the construction with *on* is more used of unpleasant emotions than of pleasant ones. Therefore *on me* will sometimes get the meaning of "to my loss", "to my detriment", or simply of an ethical dative. E. g.:

He's after dying on me (Shad. p. 9). You have the morning lost on us (Well p. 2). My road is lost on me now (Well p. 66). Her husband was after dying on her (Arr. p. 34). And not be wasting my money on me (Arr. p. 152).

For *lost on us* cf. a Gaelic expression given by McKenna, p. 141: "oiread agus focal de ní dheachaidh amugha orm" (lit.: as much as a word was not lost on me), and "do chuaidh an lá amugha orrainn" (lit.: the day was lost on us).

c) The preposition *for* is found in a few cases, where in English the construction would be different and without any preposition at all. Of every one of them I can give an Irish equivalent. It should be noticed, in connection with this use of *for*, that in Anglo-Irish "it is as good for you" and "it is better for you" have a different meaning from English; these

phrases should be rendered by "you might as well" and "you had better". A few striking examples may follow:

It's a pity indeed for any person to have no place of their own (Cathl. p. 42). That's true for you indeed (Cathl. p. 42). It's as good for you to leave him alone (Un. p. 123). It is better for you to go (Un. p. 160). Gaelic examples:

Is mairg *dhuit* nár dhein machtnamh beag = it is a pity you did not reflect (McKenna p. 181. Lit.: it is a pity *for you* etc.). Is fíor *dhuit* é = what you say is true (McKenna p. 262. Lit.: it is true for you). Tá se chomh maith *dhuit* dul ann = You may as well go (McKenna p. 275. Lit.: it is as good for you to go).

d) *After*, too, may be employed in a very idiomatic way. When dealing with the present perfect tense, on page 4, I have shown how this tense is usually expressed by *after* preceding the gerund. In the same way *after* will be found before any substantive containing a notion of action. A very common expression in Gaelic is "tá sé tar éis báis = he has just died (lit.: he is after death). A single instance in Anglo-Irish will illustrate this construction sufficiently:

Himself to be after his meal, and ourselves staggering with the hunger (Un. p. 160).

e) Somewhat idiomatic, too, is the use of *beyond* in a sentence like: "I taught him to recognise stones beyond angels" (Un p. 125). In Gaelic the preposition *tar* would have been used, which has the meaning of "beyond, across, above, past by". Cf. Dinneen's Dictionary p. 719: ní aithneochainn tar a chéile iad = I could not distinguish one from another (lit.: I would not recognise one beyond another).

In other cases the preposition *beyond*, being highly in favour with the Irish, is employed where it might be found in English too, although another preposition would be preferred in colloquial language, e. g.: This is the one boat going for two weeks or beyond it (Rid. p. 44). I won't live beyond the winter (Arr. p. 75).

f) *With* is sometimes used to denote the agent or cause with passive verbs. In Irish *le* (= with) may be used in the same way, although nowadays it is becoming somewhat old-fashioned in this position and rather will indicate the instrument or means, *ag* being now the common preposition with passive

verbs. Examples of *le* will be found in Dinneen's Dictionary, p. 421: do chneas tollta *le* Coileán = thy skin perforated by Collins; ar n-a sgríobh' *le* hAodhagán Ua Rathaille = written by Egan O'Rahilly.

A few instances of this *with* still occur in Mr. Synge's plays:

I'ld have been . . . eaten with crows like Patch Darcy (Shad. p. 14). It's with bare starving people the water should be used (Well p. 23). It's long years I'm after losing from the world . . . and I fooled the whole with the lies of Timmy the smith (Well p. 51).

4. Conjunctions.

a) As a rule conjunctions are not so much used in Gaelic as in English, the verbal noun taking a large part of their functions, cf. p. 7. Moreover, their frequency is still more reduced by one word that will do in stead of any other conjunction, sc. the word for "and", *agus*. For "It was raining when I came home" a Gaelic speaker will say, "It was raining and I coming home". Such a construction with *agus* will serve for a time clause, a cause clause, an adjective clause or any other subordinate clause. In the same way in Anglo-Irish *and* may take the place of all other conjunctions and even of relative pronouns. Examples abound on every page of the works quoted.

Time clause: Did you hear a noise of cheering, and you coming up the hill? (Cathl. p. 43). I took to it again and I free upon the roads (Un. p. 190). I suppose them that's queer and they living men will be queer bodies after (Shad. p. 9).

Cause clause: We might be put in the way of making Patrick a priest some day, and he so good at his books (Cathl. p. 39). Show mercy to him now and he after leaving gaol this morning (Un. p. 151). I partly guessed death was near him, and the queer shining look he had in his two eyes, and he throwing sparks east and west through the beams.

Hypothetical clause: Each one has the shape Thomas Hearne put on it, and it in his hands (Un. p. 128). That is what no son of your own could do and he to meet you at the foot of the gallows (Un. p. 161). I wouldn't lay my

hand on him for the Lough Nahanagan and it filled with gold (Shad. p. 10).

Concessive clause: I hope he has brought Delia's fortune with him safe, for fear her people might go back on the bargain and I after making it (Cathl. p. 35). Don't be snapping and quarrelling now, and you so well treated in this house (Un. p. 163). It's a queer story he wouldn't let his own wife touch him, and he dying quiet in his bed (Shad. p. 10).

Adjective clause: What had you the day I married you but a flock of hens and you feeding them, and a few lambs and you driving them to the market at Ballina (Cathl. p. 37). There's a small path only, and it running up between two sluigs where an ass and cart would be drowned (Shad. p. 16, 17).

b) As we have seen, the usual construction of a time clause in Anglo-Irish is *and* with a participle. If, however, an ordinary conjunction is used, we often find *the time* in stead of *when*. In Gaelic the equivalent of *when* is *nuair* (from *an uair*, "the hour", "the time"). Another common expression is *le linn* (with the time). Cf. McKenna, p. 276: nuair bhí sé ag imtheacht (= when he was going), le linn an airgid do thabhairt dhé dhó (when he was giving her the money). Probably the substantive is felt in these expressions, and so they became the origin of *the time* in Anglo-Irish. E. g.:

I'ld touch his body the time he'ld die (Shad. p. 9). And this morning, the time he was going off . . ., he was taken with a sharp turn (Shad. p. 11). We won't let on we've heard anything the time he's on the sea (Rid. p. 53).

c) In the same way in stead of *so that* (= with the result that, or = in order that) *the way* may be used; and this conjunction also occurs in sentences relating to manner, in the sense of *as*. The Gaelic equivalents are *ionnus go, i gcaoi go, i slighe go,* all meaning literally "(in) the way that". Cf. McKenna p. 274. Examples:

I'm wanting him this night, the way he can go down into the glen (Shad. p. 16). Smooth the sheet the way it was lying (Shad. p. 20). I'll put them up in the turf-loft, the way she won't know of them at all (Rid. p. 42). What way (= How) wouldn't it be warm and it getting high up in the south? (Well p. 1, 2.)

5. Idiomatic expressions.

Now that the more important constructions, prepositions and conjunctions have been dealt with, there still remain a lot of expressions, common sayings and idioms that may trouble the English reader, who knows no Gaelic, whereas they will seem quite familiar to students of Irish. Of course, no attempt can be made to exhaust the subject as many phrases that are common in Anglo-Irish, might be used in English too, though perhaps only by a somewhat particular writer. In this case it is often doubtful, whether any Irish influence upon them can be proved by decisive arguments. Such phrases have been left out, and they do not always correspond directly with their Gaelic equivalents. Everybody attempting to speak a language he doesn't know thoroughly will forge strange things, even if the genius of his own language does not dictate them. Therefore I think it better to give only those expressions whose Irish origin is unquestionable; and even so the list will be long enough.

a) We often find in Anglo-Irish the words *in it* where they hardly seem to have any meaning at all. In this case they are a translation of the Irish word *ann*. The Old-Irish form of it is *and*, which is a so-called prepositional pronoun, being a kind of contraction of the preposition *in* and the dative of the pronoun *é* (= him, it). So this *ann* literally means *in it*. For its use the Christian Brothers give the following rule (cf. Christ. Br. Grammar p. 277): *ann* used predicatively after *tá* (= is) means "in existence, extant". This must be the real meaning of *in it* in Anglo-Irish too. E. g.:

What would send my nephew into a trances, supposing trances to be in it? (Un. p. 125). There are no horses in it. Where would they be going and no fair at hand? (Cathl. p. 38). It's a hard thing they'll be saying below if the body is washed up and there's no man in it to make the coffin (Rid. p. 44, 45). I'd be well-nigh afeard of that lad myself, I'm thinking. And there was no one in it but the two of you alone? (Playboy p. 21, 22).

b) In Gaelic *enough* is always preceded by a possessive pronoun. Cf. McKenna p. 71: he had not *enough* money for it = ní raibh *a dhothain* (lit.: his enough) airgid aige

chuige. In Anglo-Irish, too, *enough* will never occur without possessive pronoun, e. g.:

What a hurry you are in to get your enough! (Un. p. 161).

c) A similar construction is that of *fill*. In Gaelic a "full month" is expressed by *lán na míosa* (lit.: the full or fill of a month, cf. Dinneen, p. 417). Cf. in Anglo-Irish:

And I stalking around, smoking my pipe and drinking my fill, and never a day's work (Playboy, p. 29). I seen my fill in a short while (Well, p. 82).

d) A remarkable feature of Anglo-Irish is the use of *self*, where it does not denote a reflexive pronoun. In Gaelic, however, the reflexive pronouns formed by *féin* (= self) are also used as emphatic pronouns. Cf. Christ. Br. Gramm. p. 84: Chuadhamar a bhaile, mé féin agus é féin = Both he and I went home. A very common expression in Gaelic is *má's é féin* = if it be so (lit.: if it be itself). Therefore "itself" often occurs in the sense of *so*. Another meaning of "itself" is *even*. Cf.:

No, but it's to myself you should give it (Un. p. 163). We should give her something . . . a few pence, or a shilling itself (= even a sh., Cathl. p. 46). And he is not tidied or laid out itself (Shad. p. 9). If myself was easily afeard (Shad. p. 13). Yet, if it is itself, who can help it at all? (Shad. p. 32). Let you go along with her, stranger if it's raining itself (= even if it's raining, Shad. p. 33). If it was a hundred horses you had itself (Rid. p. 45).

It should be noticed that *himself* and *herself*, like *é féin* and *í féin* in Irish, are often said of the master and the mistress of the house. E. g.:

She hit himself (= her husband) with a worn pick (Playboy p. 24). Some time herself (= the woman of the house) will be down (Rid. p. 40).

e) In stead of *like me* we find in Anglo-Irish *the like of me*. A Gaelic idiom has given birth to this expression. Cf. McKenna p. 134: no one can be found *like you* = ní fhuil *do leithéid eile* (lit. = your second like) le fagháil; I never saw *such* a man = ní fhaca ríamh *a leitheid* (lit. = his like).

Cf. in Anglo-Irish:

Did you ever hear another woman could whistle the like

of that with two fingers in her mouth? (Shad. p. 18). The young priest says he's known the like of it (Rid. p. 41). The power of the Lord of the world is brought down upon your like (Well p. 24).

f) For *as far as, as long as* we find *that length.* Cf. McKenna, p. 81, 278: bhí an long *faid* mo radhairc uaim = the ship was as far away as I could see (lit.: the length of my sight); agus *a leithe* atá sé = seeing it is so broad (lit.: its breadth). Cf.:

Walking the length of that way (Shad. p. 22). And he's going that length in the dark? (Playboy p. 2). Where you won't set down the width of your two feet (Well p. 54).

g) The Irish word *ceart* (= right) is used as an adjective and as a substantive. Consequently in Anglo-Irish the substantive and the adjective *right* are often mixt up; and a phrase like "it is right you should do it" will appear as "you have a right to do it". This confusion is but natural, as the verb *to have* is rendered by *to be* with the preposition *ag*. Examples:

You'd have a right to be leaving him alone (Well p. 18). You'd have a right to be minding etc. (Well p. 41). I'd have a right may be to stop this night with yourselves (Playboy p. 26).

h) *To have a call* is often used in the same sense as *to have a right.* The Irish subst. *cáll* (probably borrowed from English) means "a claim" (Dinneen p. 110). Cf. McKenna p. 210: ní fhuil aon chall agat chuige = you have no right to it. Cf. the following phrases:

You've no call to be spying behind her (Well p. 43). What call have you to talk the like of that (Well p. 59). You'll have no call to complain (Playboy p. 2).

i) *From this out* (= henceforward) is a literal translation of Irish *as so amach,* cf. McKenna p. 94: ní dhéanfad as so amach é = I will not do it for the future. Cf.:

Didn't you hear me say he was the fool of men, the way from this out he'll know the orphan's lot (Playboy p. 60).

j) Gaelic *siar* is a word meaning either *west* or *back* and *backward* (Dinneen p. 639). In the sense of *west* it is also used for "only a little or a few steps to the west". An Irishman e. g. will say, "táim ag dul siar annso" (= I am going to the west, if he is going "a little to the west, or to a house

near at hand to the west" (Dinneen l. c.). In the same way *west* frequently occurs in Anglo-Irish, but it may also mean *back*. E. g.:

Bring me a black stick you'll see in the west corner by the wall (Shad. p. 19). Lock him in the west room (Playboy p. 7). I'm going a little back to the west (Shad. p. 16).

k) *Not long* is sometimes used for *soon*. It is only a translation of *ní fada*, cf. McKenna p. 232: ní fada go mbeidh sé annso = he will be here soon. Cf.:

It's not long I will be coming again (Shad. p. 17).

l) In stead of *last year* there is usually said *the year that's gone*. The Gaelic equivalent is: an bhlíadhain seo a ghaibh tharainn (lit.: this year that is gone past us). Cf.:

Is it the man went queer in his head the year that's gone? (Shad. p. 23.) Wasn't I a foolish fellow not to kill my father in the years gone by? (Playboy p. 28).

6. Words literally translated.

Until now examples have been given of Anglo-Irish phrases that evidently originated in some Gaelic idiom, and it has been attempted to trace the origin of each of them. It remains to point out several particular words, where the same influence must have worked, as they convey a meaning quite inconsistent with the prevailing practice in English. Especially in the metaphorical use of words Anglo-Irish is very idiomatic. But it is often doubtful, whether words thus used represent a real idiom of the language or only a particular expression of a particular author. In the latter case they must be carefully avoided in a study of general syntax, as by inserting them the view of Anglo-Irish idiom as a whole would be rendered confused. Therefore I give only common words, leaving rarer cases for special investigations of the idiom of each author separately.

a) Expressions like *master of the house*, *woman (lady) of the house* are often used in addressing the people whose hospitality one is enjoying. In Gaelic it is customary to say in that case *bean tighe* and *fear tighe* (cf. Dinneen pp. 60, 302), and the solemn allocution in Anglo-Irish must be a translation of these phrases. Examples will be easily found in Mr. Synge's drama's, e. g.:

Is it getting the curse on me youl'd be, woman of the house? (Shad. p. 10). Thank you kindly, lady of the house (Shad. p. 11). Have no fear, master of the house (Shad. p. 20).

b) The substantive *share* is sometimes used in a way, which seems a little strange in English. It corresponds with Gaelic *cuid* and has the force of an indefinite or a possessive pronoun. Instead of *some* an Irishman will say *a share of*, cf. Dinneen p. 207: cuid aca (some of them), cuid de (some of it), cuid mhaith (a good many) etc. In the same way *my share* stands for *my*, cf. l. c.: dom chuid féin (my own, lit. to my own share). For further particulars on the use of *cuid* cf. Crist. Br. Grammar p. 80. Examples:

You look as if you'd had your share of trouble (Cathl. p. 43). Then when I'd my full share I'd come walking down (Playboy p. 21).

Another word for *cuid* is *bit:*

We gave him a good drink, and the bit of money we have hid in the thatch (Well p. 11).

c) *Black* occasionally occurs in the sense of "fatal, accursed". Gaelic *dubh* (= black) may have the same meaning [1]). Although Dinneen (p. 266) only gives the following translations, "black, dark, gloomy, morose, sad, severe", many compound words show that it may have a stronger meaning too. Cf.: *dubh*-dhanach (fatal), *dubh*-luighe (misfortune, a black spell of sickness), *dubh*-námha (a mortal enemy). For the idiomatic use of *black* cf.:

He put a black curse on me (Shad. p. 9). There's a black knot on it you wouldn't loosen in a week (Rid. p. 50). Isn't it a black shame to be making game of me (Well p. 30). Sitting out in the black wintery air (Well p. 39).

d) A very curious idiom is *to let on* in the sense of *to pretend* or *to feign*. It is well known to any one who has conversed with Irish people or who has read Irish books. Its Irish equivalent, *leigim orm* (lit. = I let on me), means "I pretend", and this word has stuck to the Irish mind so strongly as to survive in Anglo-Irish "I let on". The Gaelic idiom is given by McKenna p. 189: dhá leogaint orra féin bheith ar meisce (pretending to be drunk), ná bhí dhá leigint ort gur

[1]) In English, too, *black* sometimes occurs in this sense.

amadán tú (do not pretend to be a fool). Examples of "to let on":

If it was letting on he was, he would not have let that one rob him (Un. p. 191). You're letting on to be dead (Shad. p. 19).

e) One of an Irishman's favorite words is *destroyed* in the meaning of "very much tired", "fatigued", "exhausted". The Gaelic language is very rich in words expressing this idea, e. g. "sáruighthe", "claoidhte", "silte" (cf. McKenna 257), all being past participles of verbs meaning "to destroy" and "to hew down". No wonder then if *destroyed* is often met with as a translation of these Gaelic idioms. E. g.:

I'm destroyed with the drouth (Shad. p. 18). It's destroyed he'll be going till dark night (Rid. p. 48). Aren't you destroyed walking with your feet? (Playboy p. 16.)

f) The last curious word I will draw the attention to is another past participle, sc. *shut of* = "apart from", "seperate from". The Irish verb *druidim*, I shut, in connection with the preposition *ó* ("of", "from") gets the meaning of "I retreat, draw back, retire from" (Dinneen, p. 265). So its past participle, *druidhte*, gives a satisfactory explanation of the idiomatic use of *shut of*. Cf.:

It's proud and happy you'd be . . . the day I was shut of yourself (Rid. p. 32). You were saying at the fall of night I was shut of jeopardy (Playboy p. 39).

* * *

The preceding pages will furnish a sufficient idea how strongly Gaelic survives in Anglo-Irish, so that its trace will never disappear, even if it is to die out itself some day as a living language. We don't know how many forgotten tongues in the same way have left their stamp on our different modern languages, and we will probably never know it. But when we observe the thorough modification English was subject to in Irish speech, there is no doubt that many syntactical characteristics of our Indo-European tongues could be explained in the same way, if we only knew the languages that once were spoken in these parts of the world.

An examination of Anglo-Irish writings with regard to the remnants of Cromwellian English would be no less interesting,

but it cannot be given here. Still an explanation of Gaelic influence on syntax is of greater practical importance, as ignorance of Gaelic must make it impossible for English readers to understand the texts rightly. At any rate, it is to be hoped that a language, fostering such a rich literature as there has arisen of late years in Ireland, will be an object of a more devoted application in the future than it has been until now.

Middelburg. A. G. van Hamel.

BERICHTE.

SOME RECENT ENGLISH SHELLEY LITERATURE.

A few years ago the student of Shelley had no ready access to the whole of his subject. There could be no decision as to much of the text until the Shelley MSS. had been given to the Bodleian in 1893. The prose pieces and the letters were only available, apart from anthologies, in the original editions, or in the four volumes edited by Buxton Forman in 1880, which few people could afford, or in R. H. Shepherd's *Prose Works of Shelley* (1906) which was badly arranged and incomplete. Many of the extant letters existed in print only for private circulation, many published for the first time in Dowden's *Life* were not otherwise available, and the characteristic correspondence with Elisabeth Hitchener was first published by Mr. Bertram Dobell in 1908. Moreover the all-important reminiscences of Shelley by those who knew him — Hogg, Medwin, Peacock, Trelawny — were out of reach.

Recently all this has been changed. As to the biographical sources, Medwin is still out of print, but Hogg's *Life of Shelley* may be had cheap in one volume, though with a very poor index (Routledge, London 1906); Trelawny's *Records* in a pocket edition (Routledge, undated); and Peacock's *Memoirs of Shelley* in one of Frowde's handsome reprints, ably edited and introduced by H. F. B. Brett-Smith (1909).

A great service has been done by Mr. Ingpen in his edition of Shelley's letters[1]), in which all the hitherto published letters are collected and many others besides. Mr. Ingpen has had the support of the greatest living authorities on Shelley, and has done his best to secure any unpublished material that was

---

[1]) *The Letters of Percy Bysshe Shelley.* Collected and edited by Roger Ingpen. 2 vols. viii₂ + xvi + 1020. Pitman, London. 1909.

known to exist, so that the book contains, in his own words, "about 480 letters, that is to say, considerably more than three times as many as have appeared in any one previous collection; of these 38 letters, as far as I am aware, have not been printed before, and upwards of 50 contain hitherto unpublished matter". Nothing of much importance is disclosed in the new letters, but some of them are full of the perfume of Shelley's nature; that to Miss Hitchener's father, for instance (no. 141), who had forbidden his daughter to correspond with him, and one to Leigh Hunt (no. 260), which is a perfect example of how to lend money with a grace. No. 161 to a London bookseller, written from North Wales in December 1812, contains a long order for books which supplements what we know of the poet's reading, and confirms Hogg's statement that at this period he preferred to read the classics in translations. Another new letter of some interest is that to Thomas Moore (no. 279) alluding to the moral solecism of the first issue of *The Revolt of Islam* (i. e. *Laon and Cythna*) of which Moore had obtained a copy. Mr. Ingpen's editing of the two volumes is admirably careful; the obscure references are elucidated in full footnotes, and biographies are given of the principal correspondents. There are many interesting illustrations, and, what is more than all this, there is an elaborate and accurate index. In short, this is work that will not need to be done again.

M. Koszul has published, in another of Frowde's reprints, the results of his examination of the prose pieces in the Bodleian MSS, and the book was recently reviewed in this Journal (by M. Eimer 44, 432). Mr. Shawcross's volume of Shelley's *Literary and Philosophical Criticism* [1]) is not, and does not profess to be, more than an ample anthology; otherwise it might as well have included all the prose writings at once. It does not contain the political pamphlets, or *The Assassins,* or the fragment on the Coliseum, or the note on the *Crito* — all of which pieces might be regarded as coming under the title. Moreover, while the volume has a selection of letters devoted to literature and philosophy, there is, of course, much else in the correspondence that is left out. But to those who cannot afford Buxton Forman's edition, and have hitherto contented themselves with Shepherd's,

---

[1]) *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, edited with an Introduction by John Shawcross. XIV 244. Frowde, London. 1909.

this little book will be welcome, for it contains the *Essay on Christianity*, which Shepherd does not print. Another welcome feature is the terse and clear introduction in which Mr. Shawcross has selected and defined the main threads of the subject — Shelleys metaphysics and ethics, his theory of art, and his preferences among artists and poets. The essay it not a mere summary of the matter but a well-considered criticism. It is notable that an account of the philosophy based only on the prose can leave quite out of account the Manichean ideas so frequent in the poetry. Indeed this vein of thought hardly runs into the prose, except a little into the *Essay on Christianity.*

At last we have a full commentary on the poetical works, or rather on all of them except the *Juvenilia* preceding *Queen Mab.* Rossetti and Forman were mainly occupied with the text and their notes on the matter of the poems were all too rare. It is strange that a poetry so full of esoteric meaning and literary reminiscence, a poetry in which text and sense are so often obscure, and so much light may be thrown from passage to passage, should have waited thus long for the service Mr. Locock has now done it. His edition [1]) is manifestly a work of love and the result of long and exact labour; and it will be a boon to all students both as a digest of previous studies on Shelley and as a fund of new observation. Mr. Locock is not obviously an imaginative critic. He writes little on the broader aspects of the subject; indeed his general remarks on the poems are apt to be altogether scant, as, for a good instance, his treatment of the allegory in *Prometheus Unbound.* Lucidity, industry, and point are his conspicuous virtues. At the same time a fine and wakeful sympathy with Shelley's mind is suffused into the book, more especially into the careful notes on Shelleyan diction and into the textual criticism. As a student of the poet's text Mr. Locock proved his skill some years ago in his *Examination of the Shelley MSS in the Bodleian Library.* (Oxford, 1903); and his knowledge of these MSS. has stood him now in good stead. He has also been able to publish a few pieces of poetry hitherto lost, and by personal communication with the late Dr. Garnett has recovered a few lines which Garnett

[1]) *The Poems of Percy Bysshe Shelley.* Edited with notes by C. D. Locock, with an Introduction by A. Clutton-Brock. 2 vols. XXVII 663 + XI 567. Methuen, London. 1911.

read and noted years ago in those leaves of the family MSS. which have gone astray. The literary echoes in the poetry are legion and no one editor can be expected to mark them all; Mr. Locock, however, has marked a good many. And one excellence about the edition is the amplitude of the references to parallel passages in Shelley's own writings. There is, of course, a big literature from which material for the notes had to be drawn — biographies, editions, and critical studies of all kinds; and almost all have been laid under contribution. I say almost all; for Kroder on *Shelley's verskunst* has not, apparently, been consulted, nor have several other papers in German periodicals; M. Castelan's notes in his translation of *Hellas* would have been useful; Böhme's *Spensers einfluß auf Shelley* would have supplied several new points, but probably it came out too late for use. Moreover, there should have been some description of the authorities cited, and some account of the manuscripts. The omission of this information is annoying to the ordinary reader, and its presence would do the Shelley student no harm. These, however, are the only reservations which the lovers of the poet ought to make in their gratitude for the book.

I may add one or two notes on passages which Mr. Locock has not noted, or in which a different view may be taken from his. *Alastor:* — It may not be a mere coincidence that there is much in common between the theme of this poem and that of Miss Owenson's *Missionary*. Like the youth in Alastor, the priest in the *Missionary* tries to lead the high ideal life apart from his kind, and in both cases the effort breaks down at the approach of Ideal Beauty in a woman's form. 227: — It would be well to quote the classical parallels for Shelley's Serpent and Eagle, viz. Homer *Iliad* XII 200 f., Aeschylus *Choephoroi* 247 f., Virgil *Aeneid* XI 750 f. 327: — "Ruining" is probably right on the ground of *A Vision of the Sea 6*. *Revolt of Islam* I xxvii 7: — Professor Sieper's article in Herrig's *Archiv* 120 on Shelley and Gnosticism would have been of use here. II I 1: — There is a mistake in the reference to the *Hymn to Venus;* a more apposite quotation would be Homer *Iliad* VI 401, where Hector fondles Astyanax *ἀλίγκιον ἀστέρι καλῷ*. II XVIII 6: — The suggestion that this refers to Hogg is interesting; but V V 6 hardly bean it out. III XXIV 8, 9: — It seems more natural to take "divided" as an otiose epithet, and construe "the two forms were then dim to the vision

but are now bright to memory". There was never any question about the two visions being two and not one. IV XXIV: — The figure of Custom is apparently a reminiscence of Gibbon's description of Mahomet the Second in the assault on Constantinople (*Decline & Fall* | XVIII); a passage once more recalled in *Hellas* 830f. V, Lyric Ode, V 12: — For the use of the word "form" cf. *Prometheus Unbound* III 111, 51. VI XIII 2: — The famous apostle of Parliamentary Reform, Major Cartwright, among his many crotchets, had a notion that the spear was the proper arm for a national militia, the old 'constitutional army'. He designed a model for such a weapon which he called 'The Britannic Spear', and whenever a national rising took place, in Greece, Spain, or Mexico, he would send descriptions of it to the national leaders; see the *Life and Correspondence of Major Cartwright* by his niece F. D. Cartwright. Possibly Shelley had heard of this notion. X XII 3—7: — Mr. Locock's explanation means that some of the victims were fearful and others fearless; the relatives of the fearless ones, standing in the crowd, turned pale with apprehension lest that fearlessnees should at last give way and the undaunted victims should show signs of distress. Apart from the grammatical difficulty of this suggestion, it is no such deep disgrace to exhibit fear on the march to the stake. Would it not be possible to take "fear" in its biblical sense of conscience (cf. the last line in the *Hymn to the Intellectual Beauty*)? Then the relatives were horribly afraid that the victims would let their fear overcome them so far as to recant their atheism. XII XXIX: — There is a Tartar horse in Miss Owenson's *Missionary*. *Lines written among the Euganean Hills* 97: — Cf. Sophocles, *Oedipus Rex* 194, ἐς μέγαν ϑάλαμον Ἀμφιτρίτας. *Prometheus Unbound* III 1, 54: — Mr. Locock finds a difficulty in conceiving how Demogorgon can be the child of Jupiter, and suggests that this part of Shelley's myth is not meant to be taken strictly. But if we can, or even must, suppose that Demogorgon's real sonship to Jupiter is intended, we shall have here a mark of the poet's latent sobriety in political thinking. We must first consider, who is Thetis? According to Shelley's own indications (III 1, 36) she is the "image of Eternity", just as in the old mythology she was a sister of Asia. The fable, then, may be taken to mean that Jupiter, or tyranny, wedded to Thetis, or a sense of eternal things — and all benevolent or progressive despotisms would answer this description — brings forth

the spirit that overthrows him, his own son whom he cannot recognise. The great revolutions, Shelley seems to hint, come suddenly, but not as bolts from the blue, and not without furtherance even from the evil element in society. *Witch of Atlas* 12: — Is Byron meant by the Swan? *Cf. Lines written among the Euganean Hills* 174. *Ode to Liberty* 194: — Mr. Locock, like some of his predecessors, leaves the words "Time will not dare conceal" as a sentence by themselves, the verb waiting for its accusative. To put a stop after "seal", and read "impress us", and to point so that "All ye have thought and done" may be accusative after "conceal" seems a better way and involves little change. *A Vision of the Sea* 150: — For the "fin-winged tomb of the victor", cf. Aeschylus *Septem contra Thebas* 1025,

> *οὕτω πετηνῶν τόνδ' ὕπ οἰωνῶν δοκεῖ*
> *ταφέντ' ἀτίμως τοὐπιτίμιον λαβεῖν.*

Boat on the Serchio 35: — Cf. Dante, *Inferno* III 226,

> chè la divina giustizia gli sprona
> sí che la tema si volge in disio.

Queen Mab VIII 6—9: — If this means that the souls of future men and women lie asleep by the river of Time before they come to this earth, the idea will have been suggested by the Myth of Er in Plato's *Republic.*

Mr. Clutton-Brock, who writes a general appreciation of the poet as an Introduction to Mr. Locock's edition, is a critic of the kind with which Shelley has not alway been blest — one who can admire greatly without becoming fond. He has culture, wit, an easy and aphoristic style, and a shrewd, firm, and liberal judgement whether on the issues of conduct or on literary questions. His book on Shelley[1]) is not a work of research or a complete biography, but the study of a character interspersed with literary essays on the works. From cover to cover it is clear, original, and trenchant criticism, of which many pages are among the best that have been written on the subject, though at times the treatment becomes rather masterful, not to say off-handed. The main argument is that Shelley, like all the romantic writers, suffered from the lack of a sympathetic public which would have been at once an incitement and a discipline; and that, writing

---

[1]) *Shelley the Man and the Poet.* By A. Clutton-Brock. XXIII 294. Methuen, London 1910.

rather to himself than for others, he lost the sense of form and was slow to find touch with actualities; his poetry, in fact, being more akin to the formless and purely emotional medium of music than perhaps any poet's has ever been. From this point of view Mr. Clutton-Brock regards the *Adonais* as his greatest achievement, and considers even the *Prometheus* as belonging to "the radiant elemental foam and solution", as Browning called it, which was only the preparation for better things. It is especially in his review of the *Prometheus*, and also in his remarks on the *Witch of Atlas,* that the critic's cavalier manner is apparent. It is not easy to find the plot or narrative in these pieces, but they are worthy of more study than is here vouchsafed to them. As to Shelley's life and character, it is not my duty to come to close quarters with the book. Mr. Clutton-Brock refuses to judge him as though he were different from other men, and believes that in what he did ill in his life he acted not, as is the lurking or declared opinion of many, from the abundance of love, but from a failure of it; that in fact his heart had much to learn as well as his Muse. And this with a full and fine appreciation of all that raised the poet far above other men in personal nobility as well as in genius. In which view and in the writer's presentation of it, all readers will go a great part of the way with him, and those who most dissent will not put down the book without a feeling that the whole subject has been clarified and stirred. Nor will they soon forget such admirable chapters as that on the *Defence of Poetry*.

Kiel. A. M. D. Hughes.

BESPRECHUNGEN.

LITERATURGESCHICHTE.

R. W. Chambers, *Widsith.* A Study in Old English Heroic Legend. Cambridge, at the University Press, 1912. 263 ss. Pr. 10 s. net.

Die vorliegende *Widsith*-ausgabe, die gewiß einem bedürfnis entgegenkommt, stellt nach einleitenden bemerkungen namentlich über die allgemeine auffassung des gedichts ("The travellers' tale a phantasy of some man keenly interested in the old stories") und das alter des stoffes in kap. II und III übersichtlich und nicht ohne eigenes urteil das wichtige über die im *Widsith* berührten sagenkreise zusammen (sagen der Goten, Burgunder, seevölker, Franken, Langobarden), durchmustert in kap. IV kritisch die bisherigen ansichten über die innere entstehungsgeschichte des gedichts und gibt in kap. V einen geographischen überblick über die in ihm aufgezählten völker. Dem text sind sehr wertvolle anmerkungen beigegeben, in denen Ch. die umfangreiche literatur über die ethnographischen und sagengeschichtlichen einzelheiten äußerst fleißig und mit besonnenem urteil verwertet. In einem anhang schließen sich nach ausführlicher bibliographie exkurse über schwierigere fragen an wie das problem der Maurungani, der Jüten, der heimat der Angeln und Warnen. Zwei karten am schluß erleichtern die orientierung.

Da ich demnächst in dem von Hoops herausgegebenen »Reallexikon für germanische altertumskunde« über *Widsith* zu handeln denke, so will ich mich hier in der besprechung der Chambersschen ausgabe kurz fassen.

Weniger glücklich ist Ch. — um dies gleich vorwegzunehmen — in der kritischen beurteilung des denkmals. Abgesehen von dem älteren fürstenkatalog v. 18—34 und von den

jüngeren interpolationen v. 14—17, 75—87, 131—134 (die schon Müllenhoff als solche erkannte), sowie nach ausscheidung von v. 117 u. 118 (mit Möller das ae. volksepos s. 39) betrachtet Ch. den *Widsith* als ein einheitliches, in Mercien entstandenes gedicht des 7. jahrhunderts. Indessen v. 10—13 werden schwerlich zu den alten merkversen des fürstenkatalogs gehört haben, und die aufzählung von helden am schluß v. 109 ff. (Möllers 'Zweites Widsith-lied' oder 'Gotenreise') war gewiß ursprünglich auch ein gesonderter katalog. Daß v. 117 ein jüngerer einschub sein soll, erscheint mir nicht erwiesen (Möller war hier wegen der strophentheorie voreingenommen), bei v. 118 ist es allerdings evident wegen *Wiþ-Myrgingas* < *wiđ Myrgingum* v. 42 (vgl. Imelmann, Engl. Stud. 44, 298, Chambers s. 123).

Vor allem aber krankt Ch.s auffassung daran, daß er die von Möller (Altengl. volksepos s. 3 u. 10 ff.) und Siebs (Festschrift für Viëtor, die neueren sprachen, 1910) m. e. erwiesene notwendigkeit, die störenden Ermanrich-verse 108 u. 109 (mit dem nichtssagenden und verdächtigen *ealle þrāge*) aus ihrem zusammenhang zu streichen, nicht erkannt hat; nach ihrer tilgung erweist sich ja auch die einleitung als sekundär. Nach dem allgemeinen lobe der freigebigkeit Alboins, v. 71—74, erwarten wir die mitteilung, daß er tatsächlich dem sänger eine gabe gespendet hat, diese mitteilung war eben v. 90. Auf die an sich methodisch richtig gestellte frage Ch.s nach dem g r u n d e der interpolation (s. 144) ist zu erwidern, daß der interpolator einen zusammenhang mit dem in v. 109 ff. angeschlossenen heldenkatalog vom *innweorud Eormenrīces* herstellen wollte und dabei töricht den zusammenhang zerstörte — vielleicht war es derselbe, der die liste v. 57—64 einfügte, vgl. Siebs s. 301 u. 306. Der von Ch. s. 131 als 'unsound argument' bekämpfte satz Möllers trifft sicher das richtige: 'Der sänger hat nach seiner rückkehr seinem fürsten ganz gewiß die gabe des diesem befreundeten und verschwägerten fürsten zum geschenk gemacht, nicht die irgendeines andern' (Volksepos s. 3). Daß Ealhhild, die *dryhtcwēn duguþe* (v. 98), gattin des *hlēodryhten* (v. 94) Eadgils, also Eadgils mit Alboin verschwägert ist, ist mir trotz Ch.s ausführungen s. 21 ff. (auch s. 131: 'an entirely baseless assumption') n i c h t zweifelhaft; der ganze zusammenhang führt mich darauf. Als k e r n des *Widsith* schält Siebs, den spuren Möllers folgend, v. 54—56, 65—67, 70—74, 90—102 heraus, wozu ich noch 103—108 rechnen

würde; diesem resultat hat sich Ch. verschlossen. Wie ich noch im 'Real-lexikon' auszuführen hoffe, ist in dem besonderen interesse, das der holsteinische Myrging an den Langobarden nimmt, eine spur ihrer ehemaligen nachbarschaft zu erkennen — in diesem sinne ist m. e. "the travellers' tale" doch nicht nur eine "phantasy" (s. 5).

Die datierung des gedichts führt unsern herausgeber, wie erwähnt, auf das 7. jahrh. (gegenüber Richters ansatz ins 8. jahrh. zwischen Beowulf u. Cynewulf, Stud. z. engl. phil. 33). Daß die spärlichen kriterien einen sicheren schluß kaum zulassen, erkennt dabei Ch. wohl an. Wenden wir indessen seine datierung auf den von Siebs herausgeschälten kern des W. an, so dürfte v. 72a *lēohteste hond* (nicht **hondu*) als E-typus eher auf das 8. jahrh. — mit Richter — deuten. Warum v. 72a übrigens zu den doubtful passages gehören soll, verstehe ich nicht (s. 173), über 117(b) s. oben.

Der hauptwert der sehr fleißigen und sorgfältigen Chambersschen arbeit liegt in der verwertung des gedichts für heldensage und ethnographie und nicht zum wenigsten in den reiches material bergenden und auch selbständig urteilenden anmerkungen. Hier hätte ich etwa zu beanstanden, daß Ch. Binz' glückliche deutung von *Heaporīc* und *Seafoca* v. 116 aus der Hervarar-sage (PBB. 20, 208) zu unrecht bekämpft, wenn auch der dichter schon *Seafoca* (= *Sifka*, geliebte Heiđreks') mit dem verräter *Sibich* der deutschen Thidrek-saga vermengt haben kann. Daß Ch. die verschwägerung des Eadgils mit Alboin m. e. zu unrecht bezweifelt und damit ein wichtiges moment für das verständnis ausschaltet, habe ich bereits erwähnt. Mit recht dagegen hält Ch. gegenüber der allzugroßen skepsis Siebs' an der kontinentalen lokalisierung der Myrginge (in Holstein) fest (wie sollten Mercier zu Myrgingen werden?), auch an den alten gleichsetzungen von Myrgingen mit Maurungani und *Fīfeldor* mit Eider, an deren stelle alle kritik bis jetzt nichts besseres zu setzen gewußt hat.

Posen. Richard Jordan.

William Hall Clawson, *The Gest of Robin Hood.* (University of Toronto Studies. Philological Series.) University of Toronto Library II, 129 ss. Pr. $ 1,—.

Über die *Gest* von Robin Hood, jene einzigartige und seltene reliquie einer zwischen ballade und epos stehenden entwicklungs-

stufe, liegt hier eine längere studie vor. Clawson nimmt nach Child an, daß die *Gest* eine ursprünglich mittelenglische dichtung sei (aus dem späten 14. jahrhundert), und daß sie ein dichter auf grund verschiedener Robin-Hood-balladen aufgebaut habe. Child und Brandl haben, allerdings jeder auf seine art, eine dreiteilung der *Gest* vorgenommen. Child weist *fit* III zusammen mit V und VI der zweiten rhapsodie zu, während Brandl *fit* V und VI als die zweite und *fit* III, VII und VIII als die dritte rhapsodie betrachtet [1]), da III mit VII und VIII die eigenart der nördlichen reime teilt. Die berechtigung einer solchen verbindung (III zu VII, VIII) will Clawson nicht gelten lassen, weil er auch in den andern *fits* nördliche spuren erblicken kann. Da Brandl Clawsons beweisführung in überzeugender weise widerlegt hat (Archiv 123, 475—476), brauchen wir auf diese frage nicht näher einzutreten. Allerdings scheint auch uns *fit* III inhaltlich mit V und VI stärker verbunden zu sein als mit VII und VIII.

Clawsons hauptzweck ist, die *Gest* eingehend zu analysieren, um womöglich die umrisse der urballaden zu erkennen und sie von den zutaten des kompilators, deren ursprung er ebenfalls zu ermitteln versucht, zu trennen. Hierbei stützt er sich zum teil auf Childs vorarbeiten, auf W. M. Harts *Ballad and Epic (Harvard Studies, Boston 1907)* und R. Frickes dissertation: Die Robin-Hood-balladen, Straßburg 1883. Er fügt aber bei fast allen fragen wertvolles material hinzu.

Bei der ersten rhapsodie (I, II, IV), die von Robins befreiung des ritters aus den händen eines wucherers, des abtes von St. Mary und von Robins beraubung eines mönches, der demselben abt untersteht, handelt, macht Clawson auf den konsequent durchgeführten kontrast und parallelismus in der form aufmerksam, der beide erzählungen zu einer einheit künstlerisch verbindet. Clawson glaubt in den zwei nebeneinander herlaufenden reihen von kontrast- und parallelstrophen die nur kleiner ergänzungen bedürfenden grundlinien von zwei ursprünglich unabhängigen balladen zu erblicken: »Robin Hood und der ehrliche ritter« und »Robin Hood und die falschen mönche« [2]). Dieses verhältnis in der *Gest* erinnert an den *Roman d'Eustache le Moine*, der ohne strikten parallelismus und kontrast an zwei weit auseinander liegenden

[1]) Childs einteilung: I, II, IV; III, V, VI; VII, VIII. Brandls einteilung: I, II, IV; V, VI; III, VII, VIII.

[2]) Warum der plural steht, wird sogleich erklärt.

stellen die zwei abenteuer: »Eustache und der redliche kaufmann« und »Eustache und der falsche abt«, die wohl beide auch auf zwei balladen beruhen, aufweist. Für das vorhandensein einer zweiten urballade spricht auch, wie Fricke gezeigt hat, die auffällige, mehrmalige erwähnung zweier mönche. Die urballade erzählte wohl von zwei mönchen. Der kompilator machte daraus, dem parallelismus zuliebe, einen mönch, ließ aber aus versehen an sechs stellen das »zwei« oder den plural stehen. Daß dem dichter der *Gest* — er war mehr als ein bloßer kompilator — eine ballade mit zwei mönchen vorgelegen hat, wird noch durch ein weiteres versehen unseres dichters wahrscheinlich gemacht: zweimal hintereinander wird uns episodenartig erzählt (strophe 253—257 und 258—260), wie der eine und einzige mönch nach seiner beraubung von Robin wegreitet, und zweimal wird erzählt, wie er beraubt wird. Der mönch hat zwei koffer (vgl. *yonder other corser*, 256, für *coffer* oder *forcer*). Hier sind deutliche spuren der »Zwei-mönche-ballade« vorhanden. Der dichter hat allerdings einen versuch gemacht, die beiden in der urballade nötigen episoden miteinander zu verschmelzen; aber die fusion war eine ungenügende.

Zu dem motiv der rittergeschichte, wonach Robin Hood dem ritter gegen die bürgschaft der hl. jungfrau geld vorstreckt und am verfallstage, da der ritter zur tilgung der schuld nicht eintrifft, durch die beraubung eines mönches, den er als Marias gesandten betrachtet, sich kapital und wucher von der hl. jungfrau zurückbezahlen läßt, bringt Clawson interessante quellenangaben (s. 25—45). Das motiv war im mittelalter weit verbreitet und findet sich mit abweichungen in arabischer, russischer, französischer, spanischer, provenzalischer, deutscher, skandinavischer und englischer fassung.

Die englische fassung der Vernon Hs. aus dem späten 14. jahrhundert (gedruckt von Horstmann, Herrigs Archiv 56, 232—234) gehört der früheren, noch ernsten form an: die hl. jungfrau wird vom gläubiger als bürge anerkannt. Später leugnet der gläubiger die rückbezahlung der schuld. Da aber wirkt die jungfrau wunder. Ihr bildnis fängt zu sprechen an und verkündigt den wahren sachverhalt. Einzelne züge aus dem ersten teil dieser fassung in der Vernon Hs. scheinen auch tatsächlich auf die *Gest* übergegangen zu sein (vgl. ss. 37, 38).

Der scherzhafte schluß bei der *Gest* aber, der uns einen

mönch als unfreiwilligen gesandten und geldüberbringer vorführt, lehnt sich an eine spätere form an, wie sie zb. in Paulis *Schimpf und ernst*, aber auch schon in einem der *exempla* von Jacques de Vitry vorkommt. Wahrscheinlich ist diese spätere, scherzhafte gestalt dem dichter der *Gest* durch ein exemplum bekannt geworden.

Des ritters lösung des landes aus den händen des abtes mag auf einer dem *Heir of Linne* ähnlichen ballade aufgebaut sein.

So viel über die erste rhapsodie. Dieser teil der studie scheint mir der beste zu sein; denn hier kann Clawson mit greifbaren tatsachen rechnen. So liefern zb. die »zwei« mönche eine wirkliche handhabe zur ziehung sicherer schlüsse. Im zweiten und dritten teil scheint mir Clawson bei seinem bestreben, balladen herauszuschälen, etwas zu mechanisch vorzugehen. Seine methode ist die folgende: er zerlegt die *fits* in episoden. Zeigt eine episode strikten balladenstil und etwelche widersprüche, die sich mit den vorhergehenden teilen der *Gest* nicht recht vereinen lassen, so schließt Clawson a priori auf eine ballade als vorbild. Dann versucht er den beweis zu erbringen, indem er bei den vorhandenen Robin-Hood-balladen nachsieht, ob eine von ihnen ein der fraglichen episode verwandtes motiv aufweist. Findet er eine solche ballade, so betrachtet er sie als einen abkömmling der dem *Gest*-dichter vorliegenden urballade. Findet er keine entsprechende Robin-Hood-ballade, dann sucht er nach dem gewünschten motiv in der mittelalterlichen literatur, zb. in lateinischen, altfranzösischen und anglonormannischen erzählungen bzw. romanzen. Viele motive haben hier außer dem roman d'Eustache geliefert die *Gesta Herewardi*, *Fulk fitz Warin*, *Wallace* (Robin findet seinen mann, Robin und der koch, Robin und das bogenwettschießen, Robin und der könig). Hat er dort das gewünschte motiv gefunden, dann urteilt er: da dieses bestimmte motiv im mittelalter bei dieser oder jener sagenhaften oder historischen, Robin Hood ähnlichen gestalt vorkam, so ist es denkbar, daß darüber eine ballade im umgang war. Die elemente dieser ballade aber konnten ganz gut auf Robin Hood übertragen werden und anlaß zu einer neuen Robin-Hood-ballade geben, die dem dichter der *Gest* vorgelegen haben kann.

Die kurzen übergänge von 4 bis 6 strophen, die nur die zusammenhänge mit andern teilen der *Gest* herstellen, schreibt Clawson dem dichter der *Gest* zu.

Es ist klar, daß auf diese weise durch geschicktes plaidieren

manche ballade ins leben gerufen werden kann. Clawsons darstellung ist oft plausibel. Wo aber sichere anhaltspunkte fehlen, und wo mehrere erklärungen möglich sind — vielleicht gab es von vornherein nicht einen, sondern mehrere kompilatoren —, da gelangen wir trotz alles suchens aus dem weiten bereich des »vielleicht« nie hinaus. Manches ist von Clawson nicht bewiesen worden, weil es sich eben nicht beweisen ließ. Das verhindert aber nicht, daß wir seine arbeit als einen wertvollen beitrag zur kenntnis der englischen balladen betrachten [1]), und wir können nur wünschen, daß er uns die resultate seiner weiteren forschungen nicht vorenthalten wird.

St. Gallen. Bernhard Fehr.

H. Diestel, *Die schuldlos verdächtige frau im elisabethanischen drama.* Rostocker dissert. 1909. VIII u. 53 ss. 8°.

In der vorliegenden arbeit wird eine im elisabethanischen drama beliebte bühnenfigur, die schuldlos verdächtige frau [2]), im zusammenhange darzustellen versucht. Die vorteile, die die betrachtung einer literaturepoche nach einem häufig wiederkehrenden motiv bietet, liegen auf der hand. Die beziehungen der einzelnen dichter untereinander und besonders zu den führenden geistern jener zeit, Shakespeare und Ben Jonson, werden von diesem gesichtspunkte aus durch den verf. scharf beleuchtet, die schon bekannten in neues licht gerückt und der forschung noch unbekannte zutage gefördert. Gerade die gewählte frauengestalt ist für eine derartige untersuchung besonders geeignet, weil Shakespeare sie mit vorliebe darstellt. Der verfasser hat es als seine eigentliche aufgabe betrachtet, das verhältnis des einzelnen dichters zu dem motiv zu charakterisieren und daraus seine moralischen anschauungen abzuleiten, ferner seine selbständigkeit resp. abhängigkeit in der behandlung der frauenrolle darzulegen.

In manchen fällen, besonders bei Beaumont und Fletcher, ist die verfasserfrage einzelner charaktere trotz neuerer eingehender forschungen noch nicht endgültig gelöst. Diestel hat sich bemüht, auf grund der behandlung des motivs rückschließend die frage aufzuhellen, ist aber vielfach auf vermutungen angewiesen geblieben.

Die charakteristik der frauencharaktere, besonders die psychologische begründung ihres verhaltens zu der verleumdung resp. eifersucht des mannes, ist in den vordergrund gestellt, soweit sich dies mit dem eigentlichen thema,

---

[1]) Eine äußerlichkeit! Es fehlen die überschriften. Die ganze lange arbeit ist in drei teile eingeteilt mit den wenig in die augen fallenden titeln: I, II, III. Deutliche titel und untertitel mit einem inhaltsverzeichnis würden die benutzung der arbeit erleichtern. Eine gewisse übersicht wird allerdings ermöglicht durch die tabellen auf s. 125—127.

[2]) Im weitesten sinne; denn auch die geliebte und braut ist in den kreis der betrachtungen gezogen.

der beurteilung des dichters, vereinbaren ließ. Die dichter sind meistens nach ihrer verwandtschaft in der behandlung des motivs geordnet, wenn nicht sonst unauflösliche beziehungen zwischen einzelnen dramatikern eine andere einteilung erforderlich machten. Naturgemäß sind nur die bedeutenderen dichter ausführlicher betrachtet worden; bei den übrigen sind, abgesehen von den fällen, die literar-historisches interesse beanspruchen, nur knappe überblicke gegeben. Um das gesamtbild nicht zu stören, ist von der darstellung unbedeutender frauencharaktere abstand genommen.

Einleitend (s. 1—5) behandelt der verfasser nun die vorläufer Shakespeares, Greene (Angelica: *Orlando Furioso*) und Marlowe (Isabella: *Edward II.*). Es folgen s. 5—18 Shakespeare und Ben Jonson (Desdemona: *Othello*, Imogen: *Cymbeline*, Hermione: *A Winter's Tale*, Hero: *Much Ado*, Mrs. Ford: *Merry Wives*; Mrs. Kitely: *Everyman in his Humour*, Tib. ib., Mrs. Fitzdottrel: *The Devil is an Ass*, Celia: *Volpone*); darauf s. 18—40: Beaumont (Arethusa: *Philaster*, Bianca: *Honest Man's Fortune*), Fletcher (Dorigen: *The Triumph of Honour*, Oriana: *Woman-Hater*, Maria: *Tamer Tamed*, Estifania: *Rule a Wife and Have a Wife*, Maria: *Night Walker*; ferner gestalten mit Massingerschem einschlag: Calista: *Lover's Progress*, Lamira: *Little French Lawyer*, Oriana: *Knight of Malta*); Massinger (Marcelia: *Duke of Milan*, Sophia: *The Picture*, Eudocia: *Emperor of the East*, Cleora: *The Bondman*). S. 40—45 werden die frauengestalten der dichter Shakespearescher richtung besprochen: Shirley (Gratiana: *The Wedding*, Bellamia: *The Example*), Ford (Morosa: *Fancies Chaste and Noble*, Spinella: *The Lady's Trial*, Penthea: *The Broken Heart*, Bianca: *Love's Sacrifice*), Middleton und Chapman (Lady Ager: *A Fair Quarrel*, Isabella: *Alphonsus Emperor of Germany*). Noch zahlreicher sind die dichter Ben Jonsonscher richtung s. 45—50: Chapman (Gazetta: *All Fools*); Dekker (Mrs. Mayberry: *Northward Hoe*, Mrs. Justiniano: *Westward Hoe*, Königin: *Match me in London*, Bellafront: *Honest Whore II* und *Griseldis*); Brome (Eulalia: *Queen and Concubine*, Lady Thrivewell: *A Mad Couple Well Match'd*. Selbstverdächtigungen. Diana: *Antipodes*); Glapthorne (Lady Yellow: *The Hollander*, *Wallenstein*.

Wenn wir nach des verfassers darstellungen einen kurzen rückblick auf die entwicklung der rolle der schuldlos verdächtigten frau im elisabethanischen drama werfen, so treten uns zwei dichterschulen entgegen, von denen die eine passive, die andere aktive charaktere darstellt. Shakespeare ist der hauptvertreter der ersten gruppe. Seiner kunstrichtung am nächsten steht Beaumont. In weiteren abständen folgen Middleton, Shirley und Ford. Da es der Ben Jonsonschen richtung an einem großen vorbilde fehlt, so schließen sich hier die dichter je nach ihrem charakter zu kleineren einzelgruppen zusammen: Ben Jonson-Chapman-Dekker, Fletcher-Massinger, Marston-Brome-Glapthorne. Bei einem vergleich der beiden richtungen zeigt sich, daß den passiven charakteren im allgemeinen eine idealere lebensanschauung zu grundeliegt. Den aktiven frauennaturen fehlt dieser ideale anflug; doch legen sie zeugnis ab von einer oft gesunden, wenn auch nicht selten grobsinnlichen moralischen auffassung des dichters. An die stelle des zarten reizes und der weiblichen anmut der duldernaturen treten derbere, ja fast männliche züge; und zwar sind sie um so markanter, als die aktiven frauen weit mehr in den vordergrund gerückt werden als die leidenden

und infolgedessen weniger dramatischen charaktere. Es ist leicht zu verstehen, daß der aktive typus immer mehr einen lustspiel-, ja selbst possencharakter annimmt und damit auf die bahn der satire gerät. Die zeitverhältnisse, wie sie sich im elisabethanischen drama getreu widerspiegeln, drängen geradezu auf eine derartige darstellung hin. Von wirklicher treue ist in jener zeit kaum die rede. Im gegenteil betonen die dichter immer wieder die verschlagenheit und unverfrorenheit, mit der die frauen, selbst wenn sie auf frischer tat ertappt sind, dem manne ein schnippchen zu schlagen wissen; sie stellen sich also auf die seite der treulosen gattinnen. Middleton, Chapman und Heywood, der sich im gegensatz zu Shakespeare nur mit der darstellung begründeter eifersucht befaßt, sind traurige beispiele für die laxen moralischen anschauungen der elisabethanischen ära. In der sittenkomödie, wie sie die nachelisabethanischen dichter bevorzugen, sinken die charaktere wieder zu typen herab. Große frauengestalten dürfen wir in diesen dramen nicht mehr erwarten. Nur Shirley erhebt sich über das tiefgesunkene künstlerische Niveau seiner zeit. Unter den schuldlos verdächtigen frauen befinden sich nur etwa sechs geliebte resp. verlobte. Es ist leicht zu verstehen, daß sich das interesse des dichters besonders auf die darstellung ehelicher konflikte konzentrierte. Wenn wir uns schließlich fragen, welche frauencharaktere die vollendetste darstellung und die idealste lebensauffassung verraten, so überragt auch hier Shakespeare seine zeitgenössischen dichter. Hin und wieder gelingen auch anderen dramatikern groß angelegte Charaktere; aber meist sind nur einzelne szenen, in die der dichter seine ganze seele hineinlegte, den Shakespeareschen ebenbürtig an die seite zu stellen.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

Berthold Blaese, *Die stimmungsszenen in Shakespeares tragödien.* Greifswalder dissertation. Berlin 1910. Druck von Emil Ebering.

Der verfasser erklärt stimmungsszenen als solche, die bei stillstand der handlung die situation ausempfinden. Sie enthalten im gegensatz zu informationsszenen, die bei Shakespeare am häufigsten sind, und zu den entschließungsszenen weder ein entschließen, noch ein geschehnis, noch eine erzählung. Sie sind ihrem wesen nach lyrischen charakters, während jene andern mehr episch oder im engeren sinne dramatisch geartet sind. Mit recht behauptet er, daß die stimmungsszenen zwar für das verständnis des dramas und seiner handlung entbehrlich sind, daß in ihnen aber eines der wichtigsten wirkungsmittel beruht. Selbstverständlich müssen sie zur folgenden oder vorausgehenden szene in irgendeiner sachlichen beziehung stehen. Neben reinen stimmungsszenen (fast rein lyrischen gehalts) unterscheidet er auch noch solche, die mit einem geschehnis verbunden sind. Nach diesen grundsätzlichen darlegungen gibt der verfasser ein vollständiges verzeichnis der stimmungsszenen in den tragödien Shakespeares.

Es folgen hierauf genauere untersuchungen über die personen in diesen szenen, deren einfachste natürlich die stimmungsmonologe sind. Bei dialogischen szenen können sich die auftretenden personen in der gleichen stimmungsrichtung äußern, oder, was schwieriger, aber auch dramatisch wirksamer ist, in gegensatz zueinander treten. Eine besondere rolle kommt dabei den übersinnlichen personen, geistern und hexen zu. Sehr lehrreich sind auch die betrachtungen über den inhalt der stimmungsszenen, der sehr mannigfach sein kann. Es handelt sich da um klagen, seelische bewegungen ernster art in verschiedenen abstufungen, reflexionen, ahnungen oder heitere empfindungen. Neben derartige inhaltlich einfache szenen treten auch solche, die sich aus verschiedenen ernsten, verschiedenen heiteren oder auch aus ernsten und heiteren (tragischen und humoristischen) elementen zusammensetzen. Besonderen wert haben die stimmungsszenen naturgemäß als vorklangs- oder vorbereitungsszenen; als nachklangsszenen sind sie schwieriger und erfordern größere kunst. Demnach ist es wohl kein zufall, daß in den jugenddramen Shakespeares die vorklangsszenen, in den späteren dramen aber die nachklangsszenen häufiger sind. Bau und form der stimmungsszenen werden im laufe der gesamten untersuchung an verschiedenen beispielen eingehend erläutert. Am kunstvollsten sind die geisterszenen *Caesar* IV 3 und Desdemonas entkleidungsszene *Othello* IV 3.

Die ausgestaltung der meist ungemein wirkungsvollen stimmungsszenen ist ganz Shakespeares geistiges und künstlerisches eigentum; nur selten findet sich in seinen Quellen eine entsprechende bemerkung, und wenn es der fall ist, so ist sie sehr dürftig. Die größe seiner kunst in dieser beziehung ist um so bewunderungswürdiger, als in der dramatischen technik vor ihm nur recht bescheidene ansätze zu stimmungsszenen begegnen. Es sind nur die einfachsten formen vorhanden; es fehlt aber die subjektive geistererscheinung, die kunstvoll komponierte stimmungsszene, die verwendung entgegengesetzter stimmungselemente in ein und derselben szene.

In einem schlußkapitel sucht Blaese die einwirkung der Shakespeareschen stimmungsszene auf die deutschen klassiker nachzuweisen. Indessen ist bei der behandlung dieser fragen doch sehr große vorsicht geboten, wie B. selbst auch andeutet. Wenngleich Lessing, Goethe und Schiller selbstverständlich wie

in so vielen anderen beziehungen so auch auf diesem sondergebiete sicher von Shakespeare beeinflußt sind, so kommen für die beurteilung hierbei doch noch so zahlreiche rücksichten — die verschiedenheit der zeit, der nationalität, der ästhetischen auffassung, des naturempfindens, der persönlichen veranlagung usw. — in betracht, daß man zwar eine vergleichende betrachtung anstellen darf, aber mit der annahme von abhängigkeitsverhältnissen recht zurückhaltend sein sollte. Übrigens sind die harten urteile über Schiller, von dem doch nur die jugenddramen herangezogen sind, recht verwunderlich.

Blaese hat mit seinen wohl erwogenen und guten beobachtungen einen hübschen und wertvollen beitrag zur technik und ästhetik des Shakespeareschen dramas geliefert, und es ist förderlich und lehrreich, einmal dieses sonderkapitel sorgfältig im zusammenhange behandelt zu sehen. Freilich hätte der verfasser gut getan, auch die bereits vorhandenen vorarbeiten hierfür namhaft zu machen und zu verwerten; denn so ganz neu und unberührt, wie es bei dem fehlen jeglicher literaturangabe zunächst scheinen könnte, ist das gebiet denn doch nicht. Namentlich finden sich in Fr. Theodor Vischers *Shakespeare-vorträgen* (Stuttgart u. Berlin, 1900—1905) eine reihe sehr wertvoller bemerkungen über Shakespeares kunst in der zeichnung der stimmungen, über die bequem das register im sechsten bande auskunft gibt. — Die beschränkung des themas auf die tragödie war des verfassers gutes recht, worüber man mit ihm nicht streiten soll; aber es wäre zweifellos sehr wertvoll, des dichters technik auch in seinen anderen dramen einmal nach denselben gesichtspunkten zu prüfen.

Königsberg i. Pr. Hermann Jantzen.

Friedrich Lang, *Shakespeares "Comedy of Errors" in englischer bühnenbearbeitung mit besonderer berücksichtigung der vor der ersten drucklegung von fremder hand gemachten interpolationen.* Dissertation, Rostock 1909. 103 ss.

Die komödie der irrungen ist im 18. jahrhundert mehr als jedes andere Shakespearesche stück der umarbeitung unterworfen worden. Lang gibt uns auf s. 9 die namen von sieben umarbeitern: Taverner, 1716, *Every Body Mistaken;* Shirley(?), 1734, *See if you like it or 'tis all mistaken;* Hull, 1762, *The*

Twins, or: Comedy of Errors; derselbe, 1779, *Comedy of Errors* (erscheint im druck 1793); Kemble, 1780, *Oh, its impossible;* Woods, 1780, *The Twins,* erste bearbeitung, 1784, zweite bearbeitung; Kemble, 1811, Revision von Hulls text 1793; Reynolds, 1819, *Comedy of Errors.* Davon sind uns nur die werke von Hull, Woods, Kemble und Reynold überliefert.

Die umarbeitung erstreckt sich auf weglassung und hineinschiebung von versen und szenen. Was die weglassungen betrifft, so läßt sich eine ähnlichkeit der auffassung bei allen bearbeitern beobachten. Gewisse verse werden übereinstimmend von allen ausgemerzt. Hier mag das vorgehen Popes, der 1725 ganze teile der komödie als unecht betrachtet und weggelassen hatte, maßgebend gewesen sein. Wie Langs tabellen auf s. 44—49 zeigen, schloß sich Reynold in seinen ausmerzungen fast vollständig an Hull-Kemble an.

Nähere auskunft über das vorgehen der »verbesserer« von szene zu szene gibt uns Lang nur bei Hull-Kembles (1811) und Reynolds (1819) bearbeitungen. Hull kürzt und spinnt weiter aus. Lang hat seine zutaten jeweilen abgedruckt. Sie sind oft plump, oft aber auch ganz geschickt.

Die bearbeitung von Woods (1780) ist im wesentlichen nur eine kürzung der Shakespeareschen komödie, die nicht lange genug war für einen ganzen theaterabend und deshalb von Woods zu einem *after-piece* mit drei akten zugestutzt wurde. Die zweite ausgabe von 1784 ging in dieser kürzung noch weiter.

Reynolds bemühen ging dahin, aus der komödie der irrungen eine oper zu machen. Umwandlungen dieser art waren ja sein handwerk: er hat im ganzen etwa 100 tragödien und komödien zu opern verarbeitet. Er nahm die Hullsche kürzung und fügte neue szenen, szenenteile und verse hinzu, immer nur zu dem einen zwecke, um am schluß der szene ein lied einfügen zu können. Die lieder aber wählte er aus den durch die Shakespeareschen stücke hindurch zerstreuten 'lyrics'. So nahm er drei lieder aus »Wie es euch beliebt«, vier aus dem »Mittsommernachtstraum«, vier aus Jaggards "The Passionate Pilgrim", je eines aus der »Verlorenen liebesmüh«, den »Zwei veronesern«, dem »Kaufmann von Venedig«, »Maß für Maß«, »Othello«, »Antonius und Kleopatra«, »König Lear", »Sturm« und »Venus und Adonis«. Um das schöne lied "*Under the green wood tree*" einführen zu können,

muß er den plan einer jagd erfinden. Das ganze ist ein entsetzliches machwerk, das sich aber dank der gefälligen musik von Bishop lange zeit auf der bühne halten konnte. War es wohl der mühe wert, diesem machwerk eine studie zu widmen? In der ganzen arbeit vermißt man das vorhandensein auch nur eines einzigen interessanten problemes. Im ersten teil wird allerdings ein wichtiges problem angeschnitten, das der interpolationen in der komödie der irrungen in der ersten folioausgabe 1623. Aber Lang wiederholt hier bloß die ansichten Eichhoffs (Unser Shakespeare, beiträge zu einer wissenschaftlichen Shakespearekritik. Bd. I, teil 2: Interpolationen in "the Comedy of Errors". Halle a. S. 1903), dem er sich durch und durch anschließt.

Warum hat man immer wieder versucht, die komödie der irrungen zurecht zu machen und zuzustutzen? Auch ich möchte diese frage mit Lang aufwerfen. Sehen wir einmal ganz ab von den schönheiten Shakespearescher art, die das stück in der tat von zeit zu zeit aufweist — denn diese fallen bei dem kaufmännisch denkenden theaterleiter nicht so schwer ins gewicht —, so war und blieb die komödie der irrungen ein geschickter schwank, der durch seine glücklichen einfälle und seine köstlichen situationen die zuschauer aller zeiten zum lachen reizen konnte. Dabei wurden aber im 18. jahrhundert gewisse gespräche (zb. akt II, sz. 2, 35—110, akt III, sz. 2) mit ihren mehr als hundert jahre alten wortspielen und witzen, die die zeit entweder nicht mehr verstand oder abgedroschen fand, als ballast empfunden. Die bearbeiter warfen ihn deshalb heraus. Mir scheint, daß der grund zu diesen streichungen viel eher hier zu suchen ist als in dem ästhetischen empfinden der bearbeiter, die diese oder jene stellen als interpolationen erkannt und diesem empfinden gemäß das stück gesäubert hätten. Eichhoffs annahme, daß schon der erste druck der komödie, der etwa dreißig jahre nach ihrer entstehung vorgenommen wurde, schon voll von interpolationen gewesen sei, ist nur dann möglich, wenn wir schon in dem jungen Shakespeare einen meister der technik erblicken. Aber selbst dann — wenn wir nämlich die durch Eichhoffs läuterung sich ergebende urform anzunehmen gewillt sind — dürfen wir nicht, wie Lang es tut, die »Irrungen« einer späteren schaffensperiode des dichters zuweisen. Wenn ich den verfasser richtig verstehe (s. 14), so möchte er die komödie gegen 1598 hinauf verlegen und auf alle fälle später als 1594 ansetzen. Daß aber der junge Shakespeare gerade

zur zeit, da er die charakterarme komödie der irrungen schuf, auch noch den Kaufmann von Venedig mit seinem Shylock zustande gebracht hätte, ist schlechterdings undenkbar.

St. Gallen. Bernhard Fehr.

Carl Meinck, *Über das örtliche und zeitliche kolorit in Shakespeares Römerdramen und Ben Jonsons 'Catiline'*. (Studien zur englischen philologie, herausgegeben von Lorenz Morsbach, 38.) Halle, Max Niemeyer, 1910. Pr. M. 2,40.

Herr Meinck's monograph is an interesting and useful contribution to the study of Shakespeare's Roman plays. The author has collected and analyzed all the passages in the three Roman plays which serve in any measure to give to them local color or historical atmosphere, and, by a careful comparison with the known source in North's Plutarch, has tried to discover how far Shakespeare concerned himself with any deliberate attempt to make his Roman plays really Roman. His conclusion, which is abundantly confirmed by his evidence, is that apart from what he gleaned out of Plutarch Shakespeare had extremely little knowledge of Roman antiquity, but that within the limits of his knowledge he did make a conscious effort to convince his audience that the action was taking place in ancient Rome or Alexandria rather than in seventeenth century London. The troubled Tiber and the Capitol are repeatedly mentioned to suggest the topography of Rome, while the overflowing Nile and the pyramids (aparently confused in Shakespeare's mind with obelisks) perform the same function for Alexandria. Despite frequent anachronisms, the poet has also tried to suggest that the political and social conditions were those of another age and clime. As evidence that Shakespeare made a deliberate attempt to accomplish this the author calls attention to the interesting fact that the allusions which serve to suggest a background are particularly numerous in the opening acts of each of the plays. Ben Jonson's Catiline is subjected to a similar investigation to show the difference, which consists rather in extent of knowledge than in purpose and method, between Skakespeare and his learned contemporary.

If Herr Meinck's study has not materially altered our conception of the Roman plays, is has at least furnished a definite basis of facts for what has been hitherto a general impression.

Apart from occasional misprints, the work is accurate and reliable, characterized by good judgment, and entirely free from any suspicion of special pleading.

Princeton, May 20, 1911. Robert K. Root.

Stephanie v. Gajšek, dr. phil. (Wien), *Milton und Caedmon.* (Wiener beiträge zur englischen philologie, hrsg. von J. Schipper. 35.) Wien und Leipzig, W. Braumüller 1911. 65 ss.

Die verfasserin dieser monographie hat es unternommen, die schon oft aufgeworfene frage einer näheren beziehung zwischen Miltons großem epos und den sogenannten Caedmonschen dichtungen einer zusammenfassenden, eingehenden prüfung zu unterziehen. Zunächst schildert sie den bildungsgang Miltons und die verschiedenen für sein schaffen bedeutsamen literarischen einflüsse, skizziert sodann die ansichten früherer kritiker über die Caedmon-Milton-frage, erwägt die äußere möglichkeit einer kenntnis der altenglischen dichtungen seitens Miltons, um dann den hauptteil ihrer arbeit einer detaillierten vergleichung der betreffenden werke zu widmen. So findet man hier in bequemer weise ungefähr alles zusammengestellt, was sich für die benutzung einer altenglischen 'quelle' durch Milton geltend machen läßt.

Im verlaufe der vergleichung werden zahlreiche ähnlichkeiten im großen und kleinen — so in der auffassung Satans und auch Christi, und in sehr vielen einzelzügen — vorgeführt, und zwar glücklicherweise weniger wortreich und in besserer anordnung als bei Gurteen. Daß der skeptisch angelegte leser durch die mehr als fünfzig parallelen schwerlich überzeugt werden dürfte, ist nicht die schuld der verfasserin. Die übereinstimmungen — so interessant sie auch sein mögen — sind doch nicht schlagend genug, um andere erklärungen als die gewünschte auszuschließen. Zb. die parallele Gen. (B) 356 f. *Is þes ænga stede ungelic swiðe | þam oðrum þe we ær cuðon* . . . ., Par. Lost I 75 *O how unlike the place from whence they fell!* — vielleicht einer der bekanntesten wörtlichen anklänge — verdient gewiß wieder zitiert zu werden, aber wer möchte ihr irgendwelche beweiskraft zusprechen?

Erwähnt sei, daß die verfasserin noch auf einen berührungspunkt zwischen *Paradise Regained* und dem schlußteil der Caedmon-hs. aufmerksam macht. Im *Paradise Regained* behandelt der dichter bemerkenswerterweise Christi siegreiche abwehr der versuchung

als gegenstück zu der verhängnisvollen versuchung des ersten menschenpaares; auch der zweite teil der sogen. Caedmonschen dichtungen klingt aus in einem bericht von der versuchung Christi und der demütigung des verfluchten Teufels. (Ob freilich eine gegenüberstellung der beiden versuchungsszenen in dem Juniusschen codex beabsichtigt war, mag billig bezweifelt werden.) Zu Miltons wahl des themas in seinem späteren biblischen epos sei aber auch auf Massons bemerkungen, 'The Life of John Milton' VI 652 ff. verwiesen [1]).

Bei der erörterung der frage, ob in anbetracht der äußeren umstände eine bekanntschaft Miltons mit jenen altenglischen dichtungen angenommen werden könne, haben wir uns an die folgenden tatsachen und daten zu halten. Im jahre 1651 erhielt Franciscus Junius die Caedmon-hs. (die dann von ihm 1655 ediert wurde). Im jahre 1652 war Milton völlig erblindet. Von 1658 bis 1663 arbeitete er am *Paradise Lost*. Aller wahrscheinlichkeit nach war er des Angelsächsischen nicht kundig. Daß Milton und Junius mit einander persönlich bekannt waren, erhellt aus einem briefe von Junius' Neffen, Isaak Vossius, aus welchem ua. folgender satz zitiert wird: De Miltono certior factus sum ab avunculo meo, Junio, qui cum eo familiaritatem colit . . . . (s. 18). Da Junius ende des jahres 1651 England verließ (um jahrelang auf dem kontinent zu leben) und die hs. mit sich nahm, so bleibt die möglichkeit, daß der verdienstvolle gelehrte im laufe jenes jahres Milton die hs. — text und bilder — zeigte und eine nähere kenntnis der dichtungen persönlich vermittelte. Sonst könnte natürlich auch irgend ein anderer bekannter Miltons nach der veröffentlichung der hs. ihm mitteilungen über den inhalt gemacht haben. (Somner, an den Morley denkt, hätte es auch schon vorher tun können.) Freilich, falls auch nur ein größerer teil der von der verfasserin ausgehobenen parallelen als reminiszenzen anzuerkennen wäre, so müßten Milton ganz erhebliche auszüge aus der Caedmon-hs. mitgeteilt worden sein, denn die zitate erstrecken sich nicht nur über die ganze jüngere Genesis, sondern auch auf den ersten teil der älteren Genesis, ferner die Klagen der gefallenen engel und die Versuchung. Jedenfalls könnte die möglichkeit nur durch innere gründe zur wahrscheinlichkeit erhoben werden.

[1]) Die beiden versuchungen werden zb. Hel. 1030 ff. im anschluß an Hrabans kommentar nebeneinander gestellt.

Das resultat der untersuchung wird in nicht allzu zuversichtlichem tone folgendermaßen zusammengefaßt: »Überhaupt ist zu sagen, daß die von Junius wieder entdeckten sogenannten Caedmonschen fragmente und Miltons dichtung, sowohl "Paradise Lost" als "Paradise Regained" unzweifelhaft manche berührungspunkte und eine gewisse verwandtschaft zeigen in bezug auf behandlung des stoffes und zeichnung der hervortretenden gestalten Satans und wohl auch Christi. Öfters tritt dies zutage in einer form, die fast mehr als bloße anregung scheint, und die wie eine erinnerung anmutet an die eine oder andere szene, die Milton daraus bekannt sein sollte, an die bilder, die er in dem alten manuskript wahrscheinlich gesehen hat. Von solchen allgemeinen eindrücken der Caedmonschen dichtungen aber hat Milton manche in sich aufgenommen, hat sie in der ihm eigenen art verarbeitet und als sein eigen in klassischer form wiederzugeben vermocht« (s. 64 f.). Vielleicht ließe sich doch weiter kommen, wenn wir endlich etwas genaueres über die quellen der jüngeren Genesis erführen. (Daß die »Caedmonsche« auffassung der versuchung »ganz selbständig und frei erfunden« sei [s. 54], wird nur der behaupten, der die quellenforschung für abgeschlossen hält.)

Etwas eigen berührt es übrigens, daß die altenglischen belegstellen nach Greins stabreimender übersetzung zitiert werden, während der (keineswegs fehlerfrei gedruckte) text des originals in die fußnoten verwiesen ist.

In der bibliographie hätten noch A. S. Cook, *Milton and Cædmon*, Academy 34, 420, Stopford A. Brooke, *The History of Early English Literature*, ch. XVII, und C. Abbetmeyer, *Old English Poetical Motives derived from the Doctrine of Sin* (1903) erwähnt werden können. Cooks kurzer aufsatz enthält überdies einen wertvollen wink für die beurteilung der ganzen frage.

The University of Minnesota. Fr. Klaeber.

Oliver Goldsmith, *The Good Natured Man* and *She stoops to conquer*. The Introduction and Biographical and Critical Material by Austin Dobson. The Text collated by George P. Baker. (Belles-Lettres Series.) Boston and London, D. C. Heath & Co. 1905. XXIX + 285 ss.

Arthur Mendt, *Goldsmith als dramatiker*. Inaug.-dissert. Leipzig, Dr. Seele & Co. 1911. VI + 116 ss.

Austin Dobson, der Goldsmithbiograph der *Great Writers* (1888), beschränkt sich in dem kurzen lebensabriß, den er dieser neuausgabe von Goldsmiths lustspielen voranschickt, auf die notwendigsten daten. In der einleitung wird Goldsmiths gegnerisches verhältnis zur "Sentimental Comedy", von deren einfluß er sich im *Good Natured Man* frei macht, und der er in *She stoops to conquer* den todesstoß versetzt, eingehend besprochen und zur bequemeren orientierung des textes auch Goldsmiths *Essay on the Theatre, or a Comparison between Laughing and Sentimental Comedy* (Westminster Magazine, Dec. 1772) abgedruckt. Unter den anmerkungen findet sich mancher interessante hinweis, zb. der auf das urbild des *Good Natured Man* im bekanntenkreise des Beau Nash, dessen biographie Goldsmith geschrieben hat. Ein glossar für eigennamen und antiquierte ausdrücke sowie eine bibliographie bilden eine praktische zugabe.

Arthur Mendts fleißige untersuchung *Goldsmith als dramatiker* liefert der Goldsmithforschung einen dankenswerten beitrag durch die aufdeckung von beziehungen zwischen Molière und unserem dichter, die möglicherweise auf eine unmittelbare beeinflussung durch das französische vorbild schließen lassen. Im übrigen bleibt der weitausholende plan dieser arbeit — Goldsmiths dramen aus seinem gesamtwerk und aus seinem charakter heraus zu untersuchen und damit einen beitrag zur geschichte des englischen dramas und zur kenntnis des dichters und menschen Goldsmith zu liefern — weit hinter der verwirklichung seines zieles zurück. Der breiten analyse der handlung und, wenn man so sagen darf, der äußerlichen personalbeschreibung der charaktere steht keine synthetische zusammenfassung ihrer inneren wesenseigenheiten gegenüber. Der nachweis, daß man Goldsmith unbeschadet seines mangels an erfindungsgabe originalität nicht absprechen könne, heißt doch wohl offene türen einrennen. Wenn der verfasser aus den äußerungen des *Strolling Player* einen schluß auf den damaligen stand der schauspielkunst zieht, so übersieht er die dem aufsatz zugrunde liegende ironie über die afterkunst der wanderkomödianten. Die kunstansichten des *Strolling Player* sind ungefähr so wörtlich zu nehmen wie sein ausspruch: *I found my memory excessibly helped by drinking.*

Wien. Helene Richter.

Letters of William Cowper. Chosen and edited, with a Memoir and a few Notes, by J. G. Frazer. 2 vols. Macmillan and Co., London 1912. (Eversley Series.) Pr. 4 s. net per vol.

Unter den englischen briefschreibern hat Cowper längst einen hervorragenden ehrenplatz zugewiesen erhalten. Es liegt ein merkwürdiger zauber des stils und der stimmung über dem behaglichen geplauder dieses ländlichen poeten und einsiedlers, und gerade aus dem geräuschvollen, hastigen treiben des zeitalters der lenkbaren luftschiffe und flugmaschinen flüchtet man sich gern auf einige augenblicke in die friedliche stille des englischen provinziallebens des 18. jahrhunderts, blättert in den vergilbten briefen eines altmodischen, in mancher beziehung langweiligen, aber doch sinnigen und gedankenvollen zeitalters und liest mit interesse die humorvollen betrachtungen, die der philosoph von Olney an die nachricht von dem aufsteigen der ersten luftballons im jahre 1783 knüpfte.

Mit geschmack und gutem urteil hat der herausgeber der vorliegenden beiden bände aus der großen anzahl der briefe Cowpers, die sich alle auf einem ziemlich hohen literarischen niveau bewegen, die feinsten und interessantesten ausgewählt. Ein lebensabriß des dichters, der der sammlung vorausgeschickt ist, führt den leser in die umgebung und den freundeskreis des briefschreibers ein und ließ dem herausgeber die hinzufügung erklärender anmerkungen fast überflüssig erscheinen.

Tadelnswert ist die zählung der briefe mit römischen ziffern, deren unleserlichkeit durch die ungeheuerliche zusammenstellung in der liste der korrespondenten am schluß des werkes jedem vor augen geführt wird.

Sonst ist die geschmackvolle ausgabe aufs wärmste zu empfehlen.

Heidelberg. Johannes Hoops.

Lewis Melville, *The Life and Letters of William Beckford of Fonthill.* Illustrated. London, William Heinemann. 1910. XVI + 391 ss. Pr. 15 s net.

Daß das interesse der englischen literaturwissenschaft an dem verfasser des *Vathek* sich in den letzten jahren gesteigert hat, beweisen die darstellungen der englischen romantik von Beers und Helene Richter, in denen ihm hinreichend beachtung geschenkt

wird. Seit Cyrus Reddings unzuverlässigem, sich größtenteils auf mündliche überlieferung und gespräche des verf. mit Beckford gründenden memoirenwerk ist jedoch ein halbes jahrhundert verflossen, bis wiederum ein bedeutendes werk wie das vorliegende die aufmerksamkeit der anglisten auf ihn lenkt. Außer einigen mehr belletristische als wissenschaftliche ziele verfolgenden aufsätzen in englischen zeitschriften (Gertrude Townshend Mayer, "The Sultan of Lansdown Tower", Temple Bar, June 1900, und John Hodgkin, "Vathek", Athenaeum, December 25, 1909) ist, wenn man von der mit einer wertvollen einleitung versehenen ausgabe des *Vathek* von Garnett (London 1893) und dessen artikel über Beckford im Dict. of Nat. Biogr. absieht, nichts geschehen, um Beckfords bedeutung als mensch und schriftsteller zu würdigen. Diese lücke füllt das memoirenwerk von Melville aus, und man darf wohl erwarten, daß sich die deutsche anglistik in zukunft mehr mit B. beschäftigen wird, da es verschiedentlich probleme anschneidet, die einer wissenschaftlichen lösung harren. Beckfords *Vathek* ist der einzige orientalische roman der englischen romantik von bedeutung, und sein verfasser, wenn auch mehr dilettant als ernster künstler, gehört doch zu den bedeutsamsten und auffallendsten erscheinungen jener epoche. Seine werke wurden von männern wie Lockhart, Moore, Byron, Disraeli bewundert.

Das buch Melvilles trägt einen rein biographischen charakter: eine sammlung von briefen mit erläuterndem und verbindendem text. Außer dem bereits genannten material, das der verf. zum erstenmal zusammengefaßt und verarbeitet hat, hat er eine große anzahl bisher unveröffentlichter briefe abgedruckt, die sich größtenteils im besitz des herzogs von Hamilton befinden, dessen großmutter Beckfords tochter war. Durch chronologische zusammenstellung dieses briefmaterials ist es dem verfasser gelungen, eine fast lückenlose darstellung von B.s äußerem leben zu gewinnen und ein anschauliches bild seiner persönlichkeit zu vermitteln. Außerdem ist das werk mit einer reihe vorzüglicher photogravüren von porträts Beckfords ausgestattet, die, von Romney und Joshua Reynolds gemalt, zum wertvollsten bestand englicher porträtkunst gehören. Für die äußere ausstattung des gediegenen werks hat der verlag Heinemann sein bestes getan. Ein anhang gibt die 1812 von einem zeitgenossen Beckfords verfaßte genaue schilderung seines schlosses Fonthill wieder.

Das äußere von Beckfords lebensgang wird in diesem buche

so ausführlich behandelt, wie es der charakter eines nach vollständigkeit strebenden memoirenwerks erheischt. Die fülle des materials ist leider durch die ungunst der verhältnisse etwas ungleich auf die einzelnen lebensabschnitte verteilt. So ist es m. e. sehr zu bedauern, daß für B.s innere entwicklung während seiner jugend nicht mehr material beigebracht werden konnte. Auch die kurze zeit seiner liebe und ehe konnte nicht mit jener anschaulichkeit zur darstellung kommen, wie andere abschnitte seines lebens, zb. seine politische tätigkeit. Trotz der im allgemeinen überreichen fülle des materials hat der verf. sehr wohl das wesentliche vom unwesentlichen zu scheiden gewußt und mit weiser beschränkung seine auswahl getroffen, so daß man nur ganz wenige der mitgeteilten briefe vermissen möchte. Der verfasser läßt durchgehends B. selbst möglichst viel zum wort kommen. Nur die einzelnen abschnitte von B.s leben hat er eingeleitet und die briefe, soweit es notwendig war, mit verbindendem text begleitet, der sich meist nur auf äußerlichkeiten bezieht. Er zeigt selten die neigung, die handlungen B.s ursächlich aus seiner persönlichkeit abzuleiten und die zahlreichen psychologisch interessanten züge dieser persönlichkeit herauszuarbeiten und zu verknüpfen. Er ist der psychologischen seite seiner aufgabe nicht ganz gewachsen, er ist ein biographisches talent, dem jedoch die gabe intuitiven erfassens psychischer begebenheiten mangelt; und so wird man den wert des buches mehr in der vorzüglichen darbietung und auslese eines ungeheuren materials, das seither unzugänglich war, sehen, als in der psychologischen verarbeitung der überlieferten tatsachen, die ja, streng genommen, auch nicht mehr zu den engeren aufgaben eines memoirenwerks gehört. Von großem wert für die literaturgeschichte ist namentlich das kapitel über die entstehung des *Vathek*. Immerhin bedarf es trotz der klaren darstellung des Plagiats H. Henleys, des übersetzers des französisch geschriebenen originals, einer klarlegung des verhältnisses der verschiedenen versionen, die der verf. nicht ganz überzeugend gegeben hat. Zuviel beachtung hingegen hat der verf. m. e. der kurzen politischen tätigkeit Beckfords eingeräumt. Sie ist mit einer breite behandelt, die sich nur dadurch rechtfertigen läßt, daß er ein Engländer ist.

Die briefe zeigen B. von einer seite, von der aus er bis jetzt noch nicht beleuchtet worden ist: als bedeutenden briefschreiber, der wohl verdient, zu den hervorragenden briefschreibern des

modernen England gerechnet zu werden. Sein briefstil weist eine ausgeprägte persönliche note auf; die briefe sind mit einer lebhaftigkeit und unmittelbarkeit des ausdrucks geschrieben, wie sie sich selten in englischen briefsammlungen findet. Auffallend ist der breite raum, den besonders in der ersten hälfte seines lebens naturschilderungen einnehmen, die, in echt romantischer art, nicht objektiv sind, sondern mehr den rahmen für lyrische ergüsse persönlicher natur abgeben. Im alter richtet sich B.s interesse mehr auf die kunst, und hier hat der verf. sein möglichstes getan, um seine bedeutung als sammler und kunstfreund hervortreten zu lassen, obwohl man sich nicht des eindrucks erwehren kann, daß er ihn nach dieser seite hin überschätzt. Über das niveau eines begeisterten dilettanten ist B. trotz seines hohen kunstverständnisses doch nicht hinausgekommen. Mit ausnahme des *Vathek* sind seine andern schriften, von denen der verf. proben mitteilt, mehr ästhetische spielereien als ernst zu nehmende kunstwerke. Immerhin haben sie die anerkennung bedeutender zeitgenossen, wie Byron, Disraeli, gefunden, wenn sie auch heute nur noch historischen wert besitzen. Die persönlichkeit aber, wie sie in diesen briefen sich offenbart, ist eine so lebendige illustration der zeit, der sie angehörte, daß sie das interesse aller derer verdient, die sich mit dieser zeit beschäftigen. Nicht rein romantisch, sondern auch die charakterzüge der ersten hälfte des 18. jahrh. aufweisend, kreuzen sich in ihr all die verschiedenen strömungen der vor- und hochromantik, Rousseau, die romantische sehnsucht zum universum, die rückkehr zum mittelalter, eine fast orientalische sinnlichkeit, das mystische naturgefühl, Della Crusca-elemente, die ehrfurcht vor der kindesseele, stockengländertum und seltsam dazu kontrastierende kosmopolitische neigungen, so daß sie wie kaum eine zweite als eine verkörperung der zeitkräfte erscheint, die, wenn sie auch nicht viel direkt zur förderung der literaturgeschichte beiträgt, doch eine sehr wertvolle ergänzung namentlich für die charakteristik der romantik bietet. Man muß dem verf. uneingeschränkte anerkennung zollen für den eifer, mit dem er das verborgene material ans licht gezogen und sich bemüht hat, es zu ordnen und weiterer verwertung zugänglich zu machen.

Pforzheim. Fritz Jung.

Alfred Badstuber, *Joanna Baillie's Plays on the Passions.* (Wiener beiträge zur englischen philologie, hrsg. von J. Schipper 34.) Wien und Leipzig, Braumüller. 1911. VIII + 119 ss.

Die sehr gründliche und gewissenhafte arbeit leidet unter einem mißverhältnis: 104 seiten biographischer abriß und inhaltsangaben, kurz, 104 seiten der vorbereitung und grundlegenden einleitung zu 15 seiten der kritischen zusammenfassung, die allein selbständiges interesse in anspruch nehmen kann, bilden eine allzu ungleiche verteilung. Erst in diesem letzten abschnitt beleuchtet der verfasser das sonderbare phänomen der *Plays on the Passions*, jener dreibändigen dramensammlung, deren abfassung (1798—1836) den ganzen zeitraum der englischen romantik umfaßt, ohne sich von den wechselnden stimmungen und strömungen dieser periode gewaltiger umwälzungen berührt zu zeigen, und deren dichterin, ein zweifellos starkes talent, mit ihrer pedantisch konstruierenden theoretischen anordnung der leidenschaften nach regeln und system als der erstarrte überrest einer überwundenen literarischen epoche in diese welt neuer geniebegriffe und neuer phantasiewerte hineinragt.

Mit feinem kunstsinn deckt der verfasser die mängel der *Plays on the Passions* auf, die mehr versuche über leidenschaften als lebendige darstellungen von leidenschaften sind, und aus dem komplex der menschlichen natur e i n e leidenschaft derartig isoliert herausheben, daß die rundung der menschengestalt über dieser einseitigkeit verloren geht. Die charaktere werden dadurch zu marionetten; die lebendige wechselwirkung von zufall und absicht, von kraft und willen geht den dramen verloren und das interesse der handlung hält nicht bis zum schlusse vor. Der originelle gedanke, dieselbe leidenschaft in je einer tragödie und einer komödie darzustellen, verliert an bedeutung durch den mangel an echter komischer begabung und führt zu einer verwischung der grenzen der tragödie und der komödie, indem die lustspieltypen mehr parodien der tragischen helden sind als echte komische figuren. Das wichtigste ergebnis der untersuchung ist die ansicht des verfassers, daß die *Plays on the Passions* in gerader linie von den im 17. jahrh. in England verbreiteten, zuerst von Joseph Hall, Thomas Overbury und John Earle gepflegten *Characters* abstammten, die mit porträtartiger lebendigkeit individualisierte definitionen einzelner eigenschaften, ein mittelglied zwischen dem humor der alten komödie und dem leichten Essay

oder der novelle des 18. jahrh. bilden. Dementsprechend scheint die ansicht des verfassers gerechtfertigt, daß Joanna Baillie ihre didaktischen absichten vermutlich durch psychologische studien in romanform besser gefördert hätte als durch die dramatischen, die niemals durchzugreifen vermochten. Weniger beipflichten kann man seinem urteil, das verdienst der Baillie liege darin, daß sie ihrem volke charakterstücke schenkte, »daß sie das englische drama, das zu jener zeit fast ganz brach lag, wieder neu belebte, dadurch, daß sie die psychologisch fein begründete darstellung und entwickelung der menschlichen leidenschaften in der tragödie sowohl wie in der komödie einführte«. In einer zeit, in der Goldsmith und Sheridan, Byron und Shelley ihre dramen schrieben, scheint mir Joanna Baillie diese bedeutsame wichtigkeit zum mindesten nicht in dem hier geltend gemachten unbedingten ausmaß zuzukommen.

Wien. Helene Richter.

Heinrich Neudeck, *Byron als dichter des komischen.* Diss., Freiburg i. B. Karlsruhe 1911. 117 ss.

Die arbeit zerfällt in zwei teile. Sie bietet erstens einen mehr theoretisch ästhetischen nachweis über das komische bei Byron, zweitens eine recht eingehende analyse der Byronschen satiren. Schon der erste teil, der die Byron zu gebot stehenden arten des komischen feststellt, enthält viele beispiele aus den werken, die nach Volkelts *System der ästhetik* zur komischen dichtung gehören. Es ergibt sich, daß Byron sehr recht gehabt hat, seinen *Don Juan* ein moralisches gedicht zu nennen. Denn hier, wie auch sonst, ist das »fein komische« vorwiegend, diejenige art von komik, die eine unmittelbare auflösung vermeidet und dem leser noch etwas zu denken übrig läßt, was natürlich gerade bei der sozialen satire nicht nebensächlich ist. Ein vergleich mit den anderen großen englischen satirikern zeigt Byron nicht nur als einen meister der komik, sondern er erweist auch, daß Byron, obschon er grotesk bis zum grausigen sein konnte, sich doch von der karikatur fern hielt. Wenn Neudeck es auch nicht hervorhebt, so bleibt doch bei seiner erörterung der eindruck vorherrschend, daß die unnachahmliche *grazie* — der ausdruck stammt von Bleibtreu — der »freien und frechen« stanzen ihre berechtigung ausmacht. Ist B.s satire nicht immer frei von taktlosigkeiten persönlicher art gewesen, so herrscht doch weltüber-

legenheit vor, und hierbei bedurfte es nicht der verzerrung, sondern es genügte das »geistesfreie subjekt, das mit seinen witzigen vorstellungen spielt«. — Die einzelnen kategorien der komik, die N. herausstellt, sind zahlreich. Am wenigsten verfügte Byron über wirklichen humor. Freilich ist der verf. sich über diesen punkt selbst nicht ganz klar geworden, und es wäre hier vielleicht günstig gewesen, wenn er Byrons briefe und scherzgedichte mehr herangezogen hätte, was er so gut wie gar nicht tat. Für Byrons individuelle entwicklung ist die scheidung der satiren in drei gruppen interessant, und hier scheint mir die allgemeinere bedeutung der arbeit für die literaturgeschichte zu liegen. Man gewinnt einen guten überblick. Auch der schematische nachweis über die arten der Byronschen komik eröffnet manchen einblick, fällt aber mehr ins philosophische gebiet. — Die übersicht über den komischen inhalt der satiren ist freilich nicht überall neu. Allerdings ist die behandlung und wertung von *The Vision of Judgment* (zb. s. 13) und von *The Age of Bronze* als verdienstlich hervorzuheben; auch das eingehen auf die komischen reime (s. 20 ff.). Aber es ist bedauerlich, daß der verf. davon abgesehen hat, seine vorgänger in der analyse irgendwie zu berücksichtigen; zb. auch, was das komische im *Don Juan* betrifft, E. Dühring, oder was Byrons stellung zu den anderen satirikern angeht, E. Koeppel. Dieser hatte zb. auch schon die gründe für Byrons satire auf Southey zum teil übereinstimmend erörtert (s. 143; vgl. Neudeck, s. 63 f.). Das ganze buch enthält nur vier verweisungen auf andere arbeiten aus dem gebiet der engl. literaturgeschichte als quellen! — Ob die identifizierung der Lady Adeline (im *Don Juan*) mit Mary Chaworth zutrifft, bleibt doch wohl fraglich. Daß der walzer in England unschön und freier getanzt wurde als in Deutschland, ist bei der wertung von *The Waltz* hervorzuheben. Unrichtig ist es natürlich, wenn N. sagt (s. 25), die alliteration (die, wie er zeigt, von Byron auch öfters zur erzielung einer komischen wirkung verwandt wird) wirke »von vornherein durch die einfache wiederholung derselben laute komisch«. Auch die ernsten dichtungen Byrons sind bekanntlich äußerst reich an diesem, die poetische wirkung steigernden formalen mittel.

Ebenso scheint mir N. nicht recht zu haben, wenn er sagt, Byron habe keinen »echt komischen charakter« geschaffen. Gerade da, wo raum dafür war, im *Don Juan*, sind einige der weiblichen personen in ihrer gesamtcharakteristik entschieden »komisch«. —

Die sich überstürzenden fragen der Donna Laura im *Beppo* faßt N. als naiv auf (s. 44 und 99); mir scheint, sie sind nichts weniger als das, sondern ein wohl überlegtes mittel, den überraschend heimgekehrten gatten durch scheinbare unbefangenheit und vorwürfe (XCI 8) zu entwaffnen, als Laura wieder worte gefunden hat (vergl. XC 1). Auch dies wirkt natürlich bei der unsicherheit ihrer lage komisch durch den kontrast, der durch das gutmütige verhalten Beppos noch gesteigert wird.

Straßburg. M. Eimer.

Mathilde Kraupa, *Winthrop Mackworth Praed: sein leben und seine werke.* Wien und Leipzig, Wilhelm Braumüller. 1910. 8°. Pp. VIII + 125. (Wiener beiträge zur englischen philologie 32.) Price M. 4,—.

Fräulein Kraupa's monograph is a serious contribution to the history and criticism of light literature. There are doubtless some who will lift their eyebrows and wonder if it was worth while to pay so much attention to one who from a literary point of view never took himself very seriously, who wrote only for the amusement of his friends, and whose first business was not poetry but politics. There can be no question, however, that such work as Praed produced has its legitimate place; and it will in time become evident that even this "lighter literature" has had a course of development the study of which is both interesting and profitable.

Fräulein Kraupa begins with some remarks on Praed's chronological position in English literature and on the nature of society verse. Her description is good: »der 'society verse' soll den stempel guter erziehung und bildung tragen. Er soll lebhaft sein, ohne einen zug ins frivole: er soll zart und weich sein, ernste und pathetische züge an sich tragen, aber frei sein von sentimentalität. Die hauptbedingung für den 'society verse' ist leichtigkeit. Er soll nichts gezwungenes aufweisen; vielmehr soll man darin jene spielende momentane eingebung finden, die den meister zeigt. Weiter soll er nicht ausschließlich sarkastisch, nicht epigrammatisch sein und auch nicht zu viel das wortspiel gebrauchen,« usw. Is not the following, however, an extreme statement? »Die gesellschaft, wie sie noch jetzt in England besteht, entstand erst in jener epoche, wo sich die englische aristokratie die namen 'Whig' and 'Tory' zu ihren parteinamen

erwählte. Zur zeit der Normannen und Plantagenets war der gesellschaftston französisch, unter den Tudors war er italienisch und unter den Stuarts wieder französisch. Erst mit Wilhelm von Oranien fing die gesellschaft an, englisch zu werden, und erst in der zeit der königin Anna begannen die männer der gesellschaft wirklichen 'society verse' zu schreiben« (p. 3). It would be a hard task, we imagine, to demonstrate that the Tudor courts were throughout prevailingly and characteristically Italian. Also, did not society verse begin earlier than the time of Anne? We had imagined that some of the work of Suckling and Lovelace and Waller and Herrick might be classed under this head. Certainly their work in large part conforms to every one of the tests proposed and quoted above.

To Praed's life the author devotes twenty-two pages. It can hardly be said that she adds appreciably to our knowledge of Praed's life, though she has constructed a readable, well-proportioned, and trustworthy narrative. The greater part of the book, one hundred pages, is given to a study, highly detailed and illuminating, of Praed's work both in prose and in poetry. It thus forms a good handbook for the study of the poet. An index would have added much to the value of the book.

The productive period of Praed's too brief life extends from the year of Waterloo to his death in 1839. It was a quiet period. Crabbe, Wordsworth, Coleridge, and Southey were comparatively silent. The only poetry that Landor published in this period was his *Pentalogia* (1837). Scott had ceased to write verse and was busy with the Waverley novels. Shelley and Keats died early in the period; even Byron, though some of his best work was produced in this time, lasted only till 1824. Of the later writers, Tennyson began publishing in 1827, and by 1833 was known as a promising and rising poet. Browning, beginning with the anonymous *Pauline* in 1833, had produced before Praed's death some of his most characteristic work (*Paracelsus,* 1835, *Strafford,* 1837, and several minor poems).

Both at Eton and at Trinity, in an age when intellectual ability was of first importance, Praed made his mark, and aroused the highest expectations of his future. He was formidable in debate; was skilled in the writing of Greek, Latin, and English verse; took third place in the Classical Tripos; and won a Trinity

fellowship. Bulwer testifies that Praed was to Cambridge what Byron was to the world.

And these expectations, so far as his life extended, were not disappointed. We cannot help regretting, of course, that he gave so little attention to verse; but we must admit that he was right in following his inclination and entering public life. He had a passion for politics. As Fräulein Kraupa says, »er war mit leib und seele politiker,« and Bulwer says that a political career seemed to be his natural destiny. While engaged on the Norfolk circuit, when traveling was less easy than it is now, he used to go up to London occasionally to hear the Parliamentary debates. Concerning the nature of his gifts as a debater there is some discrepancy in the reports. Thus Fräulein Kraupa quotes Bulwer as follows: "First in readiness and wit, in extempore reply, in aptness of argument and illustration, in all that belongs to the 'stage play' of delivery, was unquestionably Praed; but he wanted all the higher gifts of eloquence. He had no passion, he had little power; he confided too much in his facility and prepared so lightly the matter of his speeches, that they were singularly deficient in knowledge and substance." On the other hand, Derwent Coleridge places Praed next after Macaulay and Charles Austin. "He rather shunned than sought to carry away his hearers by rhetorical display. It was his ambition to make himself an accomplished debater, to excel in reply, for which his rapid apprehension, ready wit, and racy diction gave him singular advantages . . . In after life, when he had made up his mind to the part which he was to take, and was contending for what he believed to be the truth, his oratory was not merely serious, but on all suitable occasions fervid." And Benjamin F. Kennedy wrote thus: "In the Union Society he was certainly the leading debater; at least, during my time, when we had lost Macaulay . . . He was always sufficiently at home in his subject-matter to escape any semblance of shallowness or incoherence, yet so pleasantly discursive, and often witty, that he did not seem to have prepared his thoughts or language, but to have found an occasion on the moment, and to have used it with instinctive readiness [1])." It is possible, of course, that Bulwer generalized from some occasion when Praed was less well prepared than

[1]) *The Life, Letters, and Literary Remains of Edward Bulwer* I 244—46.

usual. It is likely, too, that after entering public life he prepared his speeches more carefully than he had done at the Union. That his accomplishments were not merely superficial is borne out by the fact that he won the confidence of Wellington; that in 1834—1835 he was made Secretary of the Board of Control under Peel; and that Lord Russell spoke of him as a rising statesman.

It is significant that Praed's political poems form the largest part of his literary work. To them Fräulein Kraupa devotes more than a fourth of her book — forty-five pages. She considers them in three periods, the first extending from 1823 till 1830, when Praed entered Parliament, the second including the years 1831—1834, and the third the remaining five years of Praed's life. Chief among the verses of the first period are "The Coronation of Charles X.," "An Epitaph on the Late King of the Sandwich Islands," and the "Chaunts of the Brazen Head." To the second belong "King Alfred's Book," "Intentions" (p. 66, was not this written for *The Albion* rather than *The Alfred?*), the celebrated "Stanzas on Seeing the Speaker Asleep in His Chair," and "The Song of the Bells." Of the satires of the third period the best known is "The Treasury Bench," of which Trevelyan said (quoted by Fräulein Kraupa) that it contains "some of the most incisive couplets which a political satirist has ever penned."

Our critic does justice to the remarkable variety and unvarying correctness of Praed's metres. He had a sure touch and a fine instinct for the appropriate stanza form. The eight-line strophe was his favorite, and iambo-anapestic lines prevail.

Of the romantic tales, which are next considered, "The Red Fisherman" must be singled out for special commendation. In it "zeigt sich eine macht der phantasie und eine groteske kraft wie in keinem andern gedicht Praeds." If we except "The Red Fisherman," the author is right in valuing the later poems more highly as poetry than the earlier verses. More debatable is the question whether Praed improved his poems in altering them. Fräulein Kraupa thinks that in "The Bridal of Belmont" the passage in which the maiden consents to become Otto's bride was spoiled when it was changed to a more humorous form. This depends, perhaps, upon the point of view. While the original passage is far more beautiful, the substituted lines are

certainly more in keeping with the general tone of the poem, which is not meant to be taken altogether seriously.

Among the minor writings of Praed, the "Poems of Life and Manners" of course take first rank. They are marked by a grace, a geniality of expression, and a kindly humor which help to explain the immense popularity they immediately won.

In estimating Praed's poetic achievement, our author compares him with Hood. Both were keen humorists, fond of puns, skilled in verse. Hood belonged to the class of poets for whom the seriousness and pathos of life increase; Praed, thinks our author, was ever the child of fortune, »schien bis zu seinem tode der begabte hoffnungsvolle 'undergraduate' seiner Cambridger zeit.« But within his sphere he is among the great, and as a picture of contemporary society, his work will long continue to have its value and to find its small circle of appreciative readers.

Cornell University. Clark S. Northup.

Joseph Warren Beach, *The Comic Spirit in George Meredith.* An interpretation. London, Longmans, Green and Co. 1911. 230 ss. Pr. $ 1,25 net.

Beach betrachtet Merediths romane und novellen unter dem gesichtspunkt des 'Comic Spirit', in diesem sieht er geradezu das 'open-sesame' zu dem schatzhaus des großen meisters. Der gesichtspunkt ist fraglos sehr glücklich gewählt, zumal da M.s eigener Essay on Comedy zur interpretation seiner werke nicht völlig ausreicht (B. s. 4).

Meredith sagt selbst von dem Comic Spirit (Essay ed. Constable Pocket Ed. s. 88): "it laughs through the mind, it might be called the humour of the mind" (wozu Fehr Arch. 127, 85 glücklich das vorbild in Jean Pauls' *Vorschule der ästhetik* nachgewiesen hat: »das komische ist der genuß des . . . verstandes«). Dh. es hat nichts mit den sinnen zu tun, es wirkt nicht durch äußere mittel (wie zb. bei Dickens), es ist reine charakterkomik. B. umschreibt es: "M. would make us laugh to make us think, or rather he would make us smile, and that not always with the muscles of eye and mouth, but inwardly" (s. 5). "The incongruity that is the basis of the ludicrous in general is here found *within a mans' very soul* . . . M. deals with persons not comic on the surface" (s. 13). Und die komische wirkung kann durch ein

streiflicht von Ironie erhöht werden, das über der ganzen situation liegt, sei es im gegensatz von charakter zu charakter oder im gegensatz vom charakter zum Milieu. So kontrastieren in *The Amazing Marriage* der ungeheure stolz und "The complex perverted psychology" des jungen lord mit der natürlichen einfachheit seines mutigen und treuen weibes, oder in Sandra Belloni die sentimentale anmaßung der schwestern Pole mit den ihre position bedrohenden pekuniären schwierigkeiten (B. S. 15 u. 17).

Charakteristisch für M.s auffassung des komischen ist ferner seine beurteilung seiner objekte. Wie er selbst sagt (Essay s. 88), ist im gegensatz zur satire, die "a blow in the back or the face" ist, "the laughter of Comedy impersonal and of unrivalled politeness." Dh. seine komische betrachtungsweise ist rein verstandesmäßig, objektiv, ohne empörung. "His appeal is not so much to the conscience as to the judgment," 'tout comprendre c'est tout pardonner' ist sein motto (B. S. 12, 7). Daher denn der komische geist sein spiel auch mit geliebten personen treiben kann (Essay s. 78, vgl. Fehr aao.); verachtung liegt ihm fern[1]).

Von diesen gesichtspunkten der charakterkomik aus werden nun Merediths romane und novellen im einzelnen betrachtet. The Wiseacre (kap. III) ist der vater Richard Feverels, der törichte mann, der sich mit seiner unnatürlichen prophylaxe anmaßt, die rolle der vorsehung spielen zu wollen[2]). Und das komische licht wird verstärkt durch den reflex der nebenfigur Mrs. Caroline Grandison mit ihrem mädchen-'gymnasium', das instrumente zur ausbildung von lunge, leber, armen, schenkeln usw. enthält. — Das Snobtum, das sich lächerlich macht, indem es den äußeren rang über den inneren wert stellt ('the rank instead of the man' — 'the husk for the kernel'), ist der gegenstand der komik in Evan Harrington, der geschichte des schneidersohnes und seiner schwestern ('The Snob' kap. IV). Dem Snobtum nahe verwandt ist die sentimentalität (kap. V) der sprößlinge des biederen Pole, namentlich der schwestern mit ihrem streben nach 'mounting', das aber nicht bloß soziale streberei, sondern ein unbestimmtes verlangen nach 'nice feelings and fine shades' ist; über den kontrast ihres fühlens zu den realen ver-

[1]) Das stimmt freilich nicht ganz zu unserem eindruck von dem egoisten; auch B. sagt s. 141: "he has made himself despicable."

[2]) In der ersten ausgabe stand die komik des 'systems' noch mehr im vordergrund gegenüber Richards tragischer geschichte, vgl. B. S. 35.

hältnissen s. oben. Ihr bruder Wilfrid schwingt sich in seinen beziehungen zu Emilia auf seinem 'Hippogriff' in höhere regionen, fern vom boden der realität; bezeichnend hierfür ist ja das klassische wort: 'He could pledge himself to eternity, but shrank from being bound to eleven o'clock in the morrow-morning!' (S. Belloni s. 164). — Eine stark sentimentale ader hat auch der berühmte egoist (kap. VII), der seinen gefühlen auf kosten anderer fröhnt und sich in der zuneigung anderer, namentlich der frauen, sonnt. Die 'komische' inkongruität liegt hier in dem gegensatz zwischen seinen sozialen und gefühlsmäßigen prätentionen und seiner inneren unvornehmheit, deren bloßstellung ihn schließlich lächerlich, fast verächtlich macht.

Die spuren der eigenartigen Meredithschen 'komik' verfolgt B. nun auch kühn bis in die ernstesten werke. So besteht nach B. in den *Tragic Comedians* 'the Tragic Paradox' (kap. IX) im charakter Alvan-Lassalles darin, daß er, der die regeln der gesellschaft so viel verletzt hat, die braut nur auf gesellschaftlich korrektem wege, nicht durch entführung gewinnen will; "the primitive man has adopted the pride of the civilized member of society" (B. S. 163). Und fein deutet B. den charakter Lord Fleetwood's *(Amazing Marriage)* als den des Romantic Epicure (kap. VIII), der als reichster edelmann Englands, als egoist, sentimentalist und romantiker einem idealbild nachjagt und dabei nicht erkennt, daß die von ihm brutal verstoßene braut einem romantischen ideal entspricht — ein umgekehrter Don Quichotte, der weniger sieht als die wirklichkeit (B. S. 147). Man kann zweifeln, ob diese deutungen den kern der absicht des dichters treffen, jedenfalls sind sie wertvoll für das verständnis.

Als 'Diversions', abschweifungen (kap. X) muß B. diejenigen werke betrachten, die sich nicht als 'komisch' im eigentlichen sinne Merediths erweisen lassen: das populärste und wohl am wenigsten tiefe *Diana of the Crossways*, *Lord Ormont and his Aminta*, *Beauchamp's Career*, *Rhoda Fleming* und *A Tale of Chloe*. In allen — abgesehen von dem politisch-radikalen Beauchamp — sieht B. s. 173 "a plea for the better understanding of women". Komisch im gewöhnlichen, mehr äußerlichen sinne, 'Dickens Characters' (s. 176), sind in *Rhoda Fleming* Mrs. Sumfit ('whose waist was dimly indicated by her apron string') und Master Gammon ("an old man with the eye of an antideluvian lizard").

Den zusammenhang zwischen M.s kunst des komischen und seiner gesamten weltanschauung sucht B. in kap. XI herzustellen, indem er M. ähnlich wie Photiades[1]) als apostel der natur oder auch der erde (vgl. das gedicht *The Reading of Earth)* bezeichnet: die zielscheibe seiner komik ist im grunde das unnatürliche; unnatürlich sind pedanterie, Snobtum, sentimentalität; auch der egoist vergeht sich gegen die natur, denn die natur verlangt rücksicht auf die gemeinschaft (B. S. 199). — Man könnte auch sagen: gegenüber dem gefühlsüberschwang der romantik betont Meredith wieder den wert der vernunft, des wirklichkeitssinnes (vgl. 'The sword of common sense' in *Shagpat*) für das menschliche handeln; alle jene 'komischen' charaktere sind auch im grunde unvernünftig. M.s große bedeutung liegt darin, daß er bei kühner phantasie und warmem herzen ein großer intellektualist bleibt[2]).

Von der entwicklung von M.s 'Comic art' handelt das schlußkapitel. Als meisterwerke in dieser hinsicht werden *Evan Harrington, Amazing Marriage* und vor allem *Der egoist* bezeichnet (s. 207). Freilich wird dem 'egoisten' doch stets der vorwurf allzu großer breite im verhältnis zu der einfachen handlung abbruch tun.

Beachs buch darf als wertvoller beitrag zum verständnis des großen dichters bezeichnet werden. Da sich die forschung jetzt eifrig Meredith zuzuwenden scheint, so seien hier noch zur frage der 'einflüsse' einige anspruchslose hinweise gestattet. Daß *Rhoda Fleming* unter dem eindruck von G. Eliots *Adam Bede* steht, ist klar; die tragik ist bei M. mehr in die seele der frau (Dahlia) gelegt — die lösung in den wundervollen worten ausgesprochen: "She had chosen to stand up and take the scourge of God, after which the stones cast by men are not painful" (Rh. Flem. s. 264). In Sandra Belloni ist die Figur der von einem leichtsinnigen liebhaber gequälten italienischen sängerin vielleicht mit Caterina in George Eliots 'Mr. Gilfil's Love Story' zu vergleichen (Scenes of Clerical Life II); der charakter des liebhabers ist bei G. Eliot allerdings erheblich schwärzer gezeichnet.

Aus der deutschen literatur hat neuerdings, wie erwähnt,

---

[1]) *G. M.;* Paris, Colin, 1910.

[2]) Vgl. jetzt auch Fehr, Streifzüge durch die neueste englische literatur (Straßburg 1912) s. 19.

Fehr (Arch. 127) glücklich auf die bedeutung von Jean Pauls *Vorschule der ästhetik* für den Essay on Comedy hingewiesen. Eine gewisse verwandtschaft Merediths (des antiromantikers!) mit Jean Paul wird sich wohl noch in weiteren einzelheiten erweisen lassen. Nicht vergessen aber sei Goethe: wenn der kleine Harry Richmond sich an Shakespeare-aufführungen im puppenspiel ergötzt, so sehen wir deutlich die spuren von *Wilhelm Meister* und *Dichtung und wahrheit*, — bezeichnet doch auch Beach s. 209 *Harry Richmond* als 'bildungsroman'. — An Merediths verständnis für Deutschland werden wir uns stets erfreuen, wenn wir in *Harry Richmond* die reizende beschreibung des deutschen kleinstaats Eppenwelzen-Sarkeld mit seinem professorentum, oder wenn wir auch nur schilderungen deutscher natur genießen wie die der rheingegend in *Feverel* oder in *Amazing Marriage* der von Baden-Baden mit seinen glänzenden lichtern und schwarzen tannen.

Posen. Richard Jordan.

Die amerikanische literatur: Vorlesungen, gehalten an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-universität zu Berlin, von dr. C. Alphonso Smith, professor an der Virginia-universität in Charlottesville, inhaber der Roosevelt-professur an der universität Berlin im Winter-semester 1910—11. Berlin. Weidmannsche buchhandlung. 1912. 388 ss.

The occasion for this much discussed volume is evident in the title. The lectures were delivered before German students in their own language, with the purpose of interesting them in American literature and interpreting to them true Americanism as exhibited in the work of American writers. Hence, the author has, with excellent judgment, kept in mind two things: the peculiar qualities of the German genius — love for analysis and genuine research, and a penchant for seeing things as they are; and the distinctive Americanism of the writers and groups of writers to whom he gives prominence in his treatment.

After the inaugural address, — especially designed to appeal to the patriotic and scholarly German, — and a general survey which is unusually illuminating, the following titles comprise the series of addresses: Benjamin Franklin; Thomas Jefferson; Washington Irving; Idealism in American Literature; James Fenimore Cooper; American Poetry to 1832; The Americanism of Poe; The In-

fluence of Transcendentalism on American Literature; Ralph Waldo Emerson; Henry Wadsworth Longfellow; Walt Whitman; Joel Chandler Harris, A Treatment of the Negro as Literary Material; Mark Twain and American Humor; The American Short Story. A valuable bibliography completes the volume.

The many-sided Franklin, "the first self-made American", is given his acknowledged rank as an author, but must be regarded as a forerunner of American literature proper, which had its birth in 1809. Jefferson and Emerson are the two greatest representatives of Individualism: the latter a student of the individual in solitude, the former in society. Like Matthew Arnold, Dr. Smith does not rank Emerson as a really great writer; but he sees in him our greatest thinker and idealist.

Idealism as a trait of the American character is illustrated by the best examples of it in the works of Longfellow, Emerson, Hawthorne, Poe, Lowell, Holmes, Whittier, and Lanier. Longfellow, though lacking in originality, "has done more than any other American to enrich the aesthetic content of American literature"; while Poe, until recently regarded as "a man without a country", is peculiarly American on the constructive side of his genius, especially in his foundation work in the Short Story. Irving and Hawthorne also deserve credit in this field. The movement of Transcendentalism, which is essentially un-American in placing individual liberty above social, civil, and spiritual institutions, and which is opposed to American Idealism, is sympathetically treated by a candid discussion of its leading exponents in American literature; and its positive service is duly acknowledged. In the examination of American poetry prior to 1832, American patriotic songs are assigned a new and important role; and Freneau and Bryant are discussed at length as the chief poets of this period. In the roll of the great American poets, Whitman alone receives rather doubtful praise. Although he has made a worthy contribution to American literature, he is, according to Dr. Smith, neither a great artist nor a great thinker. "His work exercises a vivifying influence, like a bath in the sea — provided one does not swallow too much salt water."

Among the most important contributions to American literature, from the author's point of view, are those of Cooper and Harris. The former gave to the world's literature the Indian, a peculiarly American type; and he has never been equaled in his treatment

of the subject. Joel Chandler Harris, in his Uncle Remus, has represented the type of a race that is passing, the old-time Southern negro. Moreover, he has laid the foundation for a scientific study of negro folklore; he has completely and accurately reproduced the negro dialect, which is of great importance in the evolution of the English language; and in portraying with perfect truth negro life and negro character, he has made possible the solution of the negro problem. For these reasons, Dr. Smith regards the first of the Uncle Remus volumes as "the most important single contribution to American literature since 1870".

The treatment of American Humor is particularly interesting and informing. Here, with more definite results than in any other part of the study, perhaps, the distinguished professor has displayed strong analytic powers; and he has undoubtedly given to the literary world a new and original view of this significant but elusive branch of literature. Mark Twain's humor is distinctively American, we are told, because it is humor with a purpose; and his work can best be estimated if we look at it as the expression of a strong feeling for contrast, especially the contrast between Individualism and Institutionalism. Though based on local conditions, it is universal in its appeal. Franklin, on the other hand, employed humor as its own end, his principal method being analogy. In the humor of Irving, the most beloved of American writers, exaggeration, another characteristic of American humor, produces the laugh. Holmes's humor has little to do with comic situations, but is mainly for epigrams and aphorisms. In Lowell "wit is a sword for the defence of the land against itself". Finally, the humor of Bret Harte is of the kind that had already found expression in the South, the humor of the "borderland".

The Short Story receives special attention in the last lecture, because it is America's greatest contribution to literature. With the exception of Irving, Poe, and Hawthorne, the progenitors of the genre, few short stories were written before about 1870, when those of Bret Harte appeared. Since that time, however, the Short Story has played an important part in American literature. Short Story writers have assisted more than the poets in portraying the diversity of American life, and have thus made it possible for the different sections to become better acquainted with each other. This deeper understanding has had a far-reaching effect,

and has assisted in no small measure in burying forever the hideous remains of sectionalism. The great American drama and the great American novel, which will represent the life of the nation, will owe much to the Short Story.

Dr. Smith has accomplished his task in an admirable manner. His method of approach is distinctly unique — the near-scientific, so to speak. The treatment throughout is at once broad, original, and inspiring. The volume cannot fail to arouse in America, as it has done in Germany, a new spirit of investigation in the field of American letters, and to give a fresh insight into the relation of American life and American literature. Indeed, the work is itself a notable contribution to American critical literature.

La. State University. Hugh Mercer Blain.

NEUERE ERZÄHLUNGSLITERATUR.

J. M. Barrie, *Peter and Wendy*. Tauchnitz Edition vol. 4302. Leipzig 1911. Pr. M. 1,60.

Goethe (if a realist) said »Aberglaube« was the poetry of life. That may largely account for the praise and vogue of Peter Pan and the statue that has been reared to him. Like Puck he is British to the core and has his roots in real life and is no scorner of the ground. Less a child of cloud-land than of green earth, at once chivalrous and wilful, and fond of dangers and battles and isles and rocks and the deep. In short a true man-child and something more.

Lucian and Bunyan (the late witty Greek and the "gott trunken" tinker) are the two chief symbolists of child-like dream-tales with a tendency that have been. Few can forget the happy isles or the land of Beulah or the dark stream. Lamb's child-angel was a child for ever and "went with a lame gait and knew weakness and reliance". Peter Pan was "clad in skeleton leaves and the juices that ooze out of trees" (p. 21) and likewise never grew up.

To criticize fairies and mermaids and such beings is hard; we have few analogies within our cold knowledge to test them. The sage who drank hemlock would have banished all falsehood from nursery and school, and Cavour felt too positive to make up a short tale for a child. But the birth-land of the blue flower is too rich in such heir-looms, not to recognize a shrill refrain

from the Scotch coast like Heine in his sea-song. The sounds and shapes may be less charming and more suggestive of an escape from dark cities and smoke than the earth-spirits that sink the bell in the fairy-play of Hauptmann. That fancy and the taste for such things are as strong in child-hood as in after-life (p. 250) may surely be doubted; the "shades of the prison-house" are a poet's dream, not a fact in most cases.

Peter was brave enough to deserve the fair Wendy and her heart. All praise to the breezy account of the struggle with the pirate and his last hour. But the side-thrust at the great school that reared him (p. 200) is not generous or just. Some of her children surely got begond manners and form: some gained battles, some led senates, some wrote song. The *Country Churchyard* and *The Skylark* will outlive most children of fancy however bright and happy and clean.

Brienz. Maurice Todhunter.

Robert Herrick, *The Healer*. New York, The Macmillan Company; London, Macmillan & Co. 1912. Pr. $ 1,35 net = 6 s.

Not a sunny discernment of the fate that underlies the fleeting scene, this tale is terse and skilful and the stream flows through cities and woods. Beyond doubt a personal reflex of life with its brightness and unrest in that great "Welt im werden" as Bodenstedt called it. But what a wreckage of fond hopes in the struggle with the world-soul and how little things can be changed! The Healer wins a rich young girl (whom he had mended and made whole by his surgical skill), and toils on a far northern lake. But Love and May do not last (as poets have told us); perhaps such forerunners as Holden are more fitted for loneliness; no woman would be likely to feel happy with him always. On the other hand if Canada has a strange and dazzling future (as we hear) the same lucky achievements may be wished for such as come after him in spite of trials and fire. That he had no roots in the unseen (p. 282) and knew nothing of the peace that passeth reason casts a shadow over all his work at times. The service of Man in itself may prove thankless in the long run as the great Frederick sorely learnt. Like Gertrude by Hermann Hesse this tragic tale gives less than it takes; there is too much of "Autumn in every thing"; we miss sunshine and joy and

ease in spite of its force. The Healer is a bit of an »Übermensch« and does not recognize his child who wants to follow in his steps (p. 428). "Mad as ever, but there's something clean and fine in him" in the words of a friend whom he had cured (p. 415). »Dem helfer hilft der Helfer droben;« that is the last mystic hope not clear or immanent enough; pioneers and saints may have leaves in the sealed book in the end. The world has sore need of such men.

Brienz. Maurice Todhunter.

Leonard Merrick, *The position of Peggy Harper.* Tauchnitz edition, vol. 4294. Leipzig 1911. 272 ss. Pr. M. 1,60.

Als Sir William Robertson Nicoll die worte schrieb: *When will the public find out that Leonard Merrick is the best narrator living? The day must come* und der amerikanische kritiker W. D. Howells verwundert fragte: *Why is not this masterly novelist a master universally recognised and accepted? That is something I have asked myself more than once, especially in reading the criticisms of his books, not one of which has lacked the praise of a qualified critic,* da ahnten sie nicht, daß die volle anerkennung des meisters in der erzählung so bald und allgemein erfolgen würde. Die bewunderer von *Cynthia* oder *Conrad in Quest of his youth* werden durch die lektüre dieses neuesten romans nicht enttäuscht sein, dieser *tale of the English stage, and the love-story of a struggling dramatist and a young actress.*

The Position of Peggy Harper beweist aufs neue des verfassers außerordentliche menschenkenntnis. Der unglückliche junge schauspieler Christopher Tatham, dessen vater bei seinem tode mutter und sohn mit einem vermögen von £ 57 3 s. 6 d. zurückgelassen hat, versucht auf jede weise der bühne treu zu bleiben, wenn nicht als schauspieler, so doch als bühnenschriftsteller. Unser interesse wird gleich beim ersten zusammentreffen Tathams mit der 17 jährigen Peggy Harper erregt, die wie er bei Mr. Bailey um ein engagement nachsucht. Es folgen während der jahrelangen verlobung die zahlreichen vergeblichen versuche des zum kontor verurteilten Tatham, ein stück auf dem theater durchzubringen. Endlich findet er in Mr. Logan Ross für £ 15 den manager eines zugstückes, dessen erfolg selbst dem autor verhängnisvoll wird. Die abfällige kritik des stückes vermittelt die bekanntschaft mit Miß Theodosia Moore, die Tatham schätzen und lieben lernt.

In höchst spannender weise wird nun der kampf geschildert, den Tatham durchzufechten hat zwischen der pflicht, die langjährige verlobte Peggy Harper endlich heimzuführen, und der liebe zu Miß Moore. Wenn man seine unglückliche lage betrachtet, so möchte man den roman *The Condition of Christopher Tatham* betitelt sehen. Aber Peggy Harper erringt sich endlich ihre *position* als schnell berühmt gewordene schauspielerin, und eben diese *position* macht sie eitel und anmaßend. Sie gibt den ehrenwerten Tatham bald auf, um in Lord Capenhurst einen neuen verlobten zu finden. Christopher Tatham, der sich als schriftsteller eine ehrenvolle position erringt, findet sein glück in der ehe mit Theodosia Moore.

Die stärke des romans liegt in der ruhigen, scharfen charakterisierung der auftretenden personen, nicht bloß der heldin und des helden, sondern auch von gestalten wie die der schauspielerinnen Mrs. Harper und Miß Naomi Knight, des schauspielers Galbraith, der familie George Spaulding, der journalistin Theodosia Moore und der verschiedenen, oft betrügerischen und schurkischen theateragenten und managers.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

E. Œ. Somerville and Martin Roß, *Dan Russel the Fox.* An episode in the Life of Miß Rowan. Tauchnitz edition. Vol. 4298. Leipzig 1912. Pr. M. 1,60.

Die beiden verfasser sind in der Tauchnitz Edition bis jetzt mit 2 bänden vertreten: *Naboth's Vineyard* und *All on the Irish Shore.* Über den hier vorliegenden roman hält die englische kritik mit ihrem urteil noch ziemlich zurück:

These two well-known collaborators write for the most part of Ireland, which indeed is the mise-en-scène of their new novel, though the story opens in Aix-les-Bains. It is a fox-hunting romance, and is full of humour, Irish and otherwise, throughout.

Für deutsche leser hat die lektüre dieses neuesten romans ihre schwierigkeiten wegen der vielen technischen ausdrücke, die die beschreibung einer fuchshetze durchaus nötig hat. Hunde und pferde beherrschen die situation, und für den kenner sind die wertvollen eigenschaften von *Dhoosh*, *Patience, Pilgrim, Charmer, Rachel, Why-not, Governess, Buxom, Bluemaid, Sue, Reckless, Sindbad, Reveller* usf. — lauter namen wertvoller hunde — oder von *Lottery, Sam, Dermot,* den jagdpferden, in das rechte licht gestellt.

Der fuchs ist derselbe geblieben, wie ihn schon Chaucer in The Nonnes Preestes Tale so anschaulich geschildert hat, eine stelle, die die verfasser mit recht der ganzen erzählung als motto vorgesetzt haben:

> Then Dan Russel the fox stert up at once,
>
> . . . .
>
> His colour was betwix yelwe and red;
> And tipped was his tail, and both his eres
> With black, unlike the remenant of his heres.
> His snout was smal, with glowing eyen twey:
>
> . . . .
>
> A col fox, full of sleigh iniquitee.

Zu dieser äußeren erscheinung paßt denn auch seine charakteristik auf s. 204:

> . . . to Miss Rowan was vouchsafed her first view of that good-looking gentleman of many aliases, Dan Russel the Fox. He came out of the yellow and grey scrub as imperceptibly as a drifting leaf, sighted his enemies of the second degree, and withdrew as delicately and discreetly as he had come, a soldier of fortune, perfectly acquainted with his danger, and meeting it without a touch of panic.

Wer allerdings für den sport dieser art und die sportsleute im roten frack kein interesse hat, dem wird manche schilderung langweilig vorkommen. Einen ersatz mag er in der derben, urwüchsigen und biederen gestalt von John Michael Fitz-Symons, dem hundenarren und kennel-keeper, der kühnen reiterin Miß Katharine Rowan, vor allem aber in der witwe Mrs. Delanty, geb. Scanlan, *daughter of a County Limerick butter merchant, at 17 running away with a Tipperary horsedealer* finden, die am schlusse einen reichen jüngling einfängt und als Mrs. Fanshawe ihre lust am sport frönen kann, ohne sich um die nötigen mittel kümmern zu brauchen. Eigenartig nimmt es sich aus, wie ihre schwester Miss Janetta Scanlan in ihrem haushalt als dienstmädchen fungiert und ihre jüngste schwester Lily Delanty als respectsperson zu betrachten hat, ihrer beider mutter war aber auch *that unhappy lady who had offered eighteen pledges of affection to the Waterford butter merchant.* Ein ähnliches verhältnis der unterordnung im schlimmsten sinne lernen wir zwischen dem älteren bruder Mr. Augustus Fitz-Symons und dem jüngeren John(ny) Michael kennen, zwischen denen die brave Mrs. Fitz-Symons vergebens zu vermitteln sucht.

Aber auch andere figuren, wie der journalist Mr. Ulysses (Ulick) Adare, der ehrenwerten Mrs. Jean Masterman sentimentaler vetter, der verschmähte liebhaber Miß Rowans, sowie die sports-

leute Tom Coyne, Mr. Clery, Andy Norris, Jimmy Doyle, Captain Bolger ua. dienen zur belebung der erzählung.

Während anfang und schluß des romans in Aix-les-Bains bezw. in Italien am ligurischen meerbusen spielen, ist der hauptschauplatz wiederum Irland, und zwar der südwestliche teil mit seiner hügeligen bodenbeschaffenheit, den *Standing Stones* — der volkstümlichen bezeichnung für die irischen Cromlechs — und den morastigen wäldern, die gegend um den Carron river und den Knockcarron Wood.

Die sprache ist glänzend, die naturschilderungen sind anschaulich, das wesen der tiere ist scharf und treffend charakterisiert. Gelegentliche wiederholungen im ausdruck berühren nicht angenehm, so die wiederholt mit ähnlichen worten geschilderte freudenäußerung kranker hunde, wie s. 258: *Reveller acknowledged his presence with that little movement of the hind leg that was the nearest he could go to a salutation.*

Der gesamteindruck des romans ist indessen äußerst sympathisch, die lektüre wird den zahlreichen deutschen freunden der neueren englischen novellistik gewiß genuß bereiten.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

LITERATURGESCHICHTE FÜR SCHULEN.

E. A. Andrews, *A short History of English Literature, including a sketch of American Literature.* 2nd edition, revised and enlarged. B. G. Teubner, Leipzig u. Berlin 1912. IV + 171 ss. 8°. M. 2,20.

Die neueren hilfsbücher für den unterricht in der englischen literatur an mittelschulen unterscheiden sich von den früheren, die bis vor kurzem noch größtenteils nur eine zusammenstellung von monographien der führenden geister mit verbindendem text waren, dadurch, daß sie mehr nachdruck legen auf das herausarbeiten der hauptströmungen, der kontinuität der entwicklung, auf ein plastisches hervortreten der großen entwicklungslinien. Dieser tendenz folgt auch das buch von Andrews, das man zu den besten arbeiten dieser gattung zählen darf. Die hauptlinien sind klar und übersichtlich herausgearbeitet und werden auch durch die ausführliche behandlung der für die entwicklung wesentlichen erscheinungen nicht unterbrochen, ein erfolg, der zum guten teil dem beständigen zurückgreifen auf bereits erwähntes und verknüpfen der einzelheiten zuzuschreiben ist. Gut gelungen sind die einleitungen zu den verschiedenen perioden, in denen besonders rücksicht auf die zeichnung des kulturhintergrundes genommen wurde. Am meisten von diesen befriedigen die charakterisierung der zeit Chaucers und der Elisabethanischen periode, weniger die der romantik. Auch die literarischen physiognomien der zeitabschnitte sind so klar und reichhaltig, als die beschränkung auf den engen raum gestattete.

Viel wert wurde gelegt auf die betonung der kunstformen. Überhaupt läßt sich zum lobe des buches anführen, daß es durchweg den stoff durchgeistigt.

Angenehm berührt der frische und einfache ton, auf den die sprache des werkchens gestimmt ist. Für die rein sprachliche seite des englischen literaturunterrichts leistet es die besten dienste, da es idiomatisches Englisch bringt. Es hält sich frei von allen nicht unumgänglich notwendigen technischen ausdrücken und sucht das abstrakte literarischer darstellung durch anschauliche vergleiche und bilder zu mildern. Es plaudert immer lebhaft und interessant, ohne in den Feuilletonstil zu verfallen. Nicht versäumen möchte ich, auf den persönlichen charakter des stils, wie überhaupt auf die persönliche note des ganzen buches hinzuweisen, die erkennen läßt, daß die verf. ein intimes verhältnis zu ihrer nationalen literatur besitzt.

Lobenswert ist, daß in der mittelalterlichen literatur der behandlung der sagenstoffe ziemlich viel aufmerksamkeit geschenkt wurde, was den deutschen unterricht wirksam ergänzt. So ist die artussage ausführlich erzählt. Auch auf die gemeinsamkeit literarischen guts unter den modernen kulturnationen ist häufig hingewiesen.

Sehr lebhaft ist die behandlung Chaucers, namentlich die humorvolle und anschauliche schilderung der personen des prologs. In der darstellung von Shakespeares entwicklung folgt die verf. Dowdens einteilung und namengebung; die chronologie der stücke schließt sich an Wolfgang Keller an. Inhaltsangaben sind gegeben von folgenden stücken: Richard II., Merchant, Caesar, Hamlet, Macbeth, Tempest.

Es ist natürlich, daß an einem derartigen buch manche einzelheiten zu beanstanden sind. Die verf., deren darstellung im allgemeinen ganz auf wissenschaftlicher höhe steht, hat sich offenbar von der notwendigkeit, sich kurz zu fassen, in einigen wenigen fällen dazu verleiten lassen, positiv darzustellen, wo die wissenschaft noch probleme sieht. Das ae. *Traumgesicht vom heilgen kreuz* und der *Phönix* werden Cynewulf zugeschrieben, ebenso *Heinrich VI. A* Shakespeare. Die entwicklung des dramas ist etwas stiefmütterlich bedacht worden. Die charakteristik des moral play hätte durch eine analyse einer moralität an anschaulichkeit gewonnen, ebenso die des euphuismus durch mitteilung einer stilprobe. Der *Faust* Marlowes ist m. e. *Edward II.* gegenüber überschätzt. Der literarischen bedeutung Swifts ist die verf. nicht ganz gerecht geworden. Ein eingehen auf die philosophische bedeutung Lockes hätte die grenzen der höheren schule nicht überschritten; (der satz "he traced all knowledge to experience" ist anfechtbar). Hume ist nur als historiker, John Stuart Mill überhaupt nicht genannt. Der entwicklung des romans im 18. jahrh. hätte noch mehr beachtung geschenkt werden dürfen. Bei den anfängen der romantik fehlt ein hinweis auf Youngs *Night-Thoughts;* auch die School of Terror ist mit keiner silbe erwähnt. Die romantic movement läßt die verf. erst mit der seeschule beginnen, eine gewohnheit, mit der endlich allgemein gebrochen werden müßte.

Das alles vergißt man aber über der ausgezeichneten darstellung des 19. jahrh., das mit einer erfreulichen ausführlichkeit behandelt ist. Diese ausführliche würdigung der neuen und neuesten zeit ist ein hauptvorzug des buches. Ausgezeichnet dargestellt sind Tennyson, dem als dramatiker jedoch zuviel bedeutung eingeräumt wird, und besonders R. Browning, von dessen

gedichten einige (*Flight of the Duchess, Abt Vogler* ua.) besprochen werden. Die lyrik wird verfolgt bis zu Henley und Davidson, das drama bis Pinero und Shaw, von dessen stücken einige inhaltsangaben vorhanden sind. Auch die keltische renaissance ist mit Butler Yeats und C. Wilde vertreten. Am besten gelungen ist die darstellung des romans. Abgesehen von Dickens und Thackeray, deren hauptwerke, *David Copperfield* und *Vanity Fair*, analysiert werden, sind George Eliot, Kipling, Meredith und Th. Hardy am ausführlichsten behandelt worden. Ein in bälde erscheinendes supplement wird eine liste der bedeutendsten romane, die seit 1880 erschienen sind, bringen. Unter den neueren kritikern hätten auch Swinburne und Chesterton einen platz finden dürfen. Ein letztes kapitel unterrichtet über die amerikanische literatur von John Smith bis Mark Twain.

Wünschenswert wäre mit rücksicht auf den unterricht noch eine aussprachebezeichnung der eigennamen. Das werkchen ist vorzüglich dazu geeignet, nicht nur verständnis für die englische literatur, sondern auch ein tieferes interesse für ihre erzeugnisse zu erregen.

Pforzheim. Fritz Jung.

UNIVERSITÄTSSTUDIUM.

Bruno Busse, *Wie studiert man neuere sprachen?* Ein ratgeber für alle, die sich dem studium des Deutschen, Englischen und Französischen widmen. Zweite auflage. Stuttgart, Wilhelm Violet. 1912.

Die neue auflage dieses in jeder hinsicht zu empfehlenden buches ist mit freuden zu begrüßen. Sie ist durchgängig revidiert und den heutigen verhältnissen angepaßt.

In dem vorworte sind jetzt folgende worte zu lesen: »Schließlich fühle ich mich als ehrlicher mensch zu einer persönlichen erklärung verpflichtet: als ich die erste auflage schrieb, war ich noch recht jung und kannte die universitätsverhältnisse besser als die schule. So erklärt sich die verhältnismäßige schärfe einiger urteile über bestrebungen der vorkämpfer »der reform«. Trotzdem sich meine auffassung von dem werte der wissenschaftlichen vorbildung nicht geändert hat, zwingt mich meine schulerfahrung zuzugeben, daß jene bestrebungen wohlverständlich und zum großen teil auch berechtigt sind. Darum möchte ich schon hier mit allem nachdruck den jungen zukünftigen kollegen zurufen: Das erste und wichtigste für unsern beruf ist eine möglichst gründliche kenntnis und beherrschung der lebenden sprache. Sie ist das, was in der schule täglich, stündlich von uns verlangt wird, das unumgänglich nötige handwerkszeug, das jederzeit zu sofortigem gebrauche gerecht sein muß. Sie zu gewinnen und dauernd zu behaupten, muß darum die allererste sorge jedes neuphilologen sein, nicht bloß auf der universität, sondern sein ganzes leben hindurch. Als alleiniges endziel langt sie freilich nicht aus, und wer wirklich in das geistesleben seines oder eines andern volkes sich versenken oder gar andere darin einführen will, bedarf neben der vertrautheit mit der gegenwart auch gründlichster kenntnis der vergangenheit.«

Der verfasser behandelt seinen stoff in acht kapiteln, deren überschriften folgende sind: Die berufswahl und die deutschen universitäten. Begriff und umfang der germanischen und romanischen philologie und die anforderungen

der praxis. Die praktische ausbildung. Das wissenschaftliche studium im engeren sinne. Studienplan. Die promotion. Das staatsexamen. Die pädagogische vorbildung. — In allen seinen ausführungen erweist sich der verfasser als ein zuverlässiger führer, dem der angehende neuphilologe vertrauensvoll folgen kann. Wo schwierigkeiten sich zeigen oder wo sich verschiedene ansichten gegenüberstehen, wird das für und wider gewissenhaft abgewogen, und in leidenschaftsloser sprache werden den jungen leuten nicht zu unterschätzende ratschläge erteilt. Es ist dabei selbstverständlich, daß oft an den bestehenden einrichtungen und bestimmungen kritik geübt werden muß, und daß manche verbesserungsvorschläge gemacht werden.

In der einleitung sagt der verfasser, daß er für berichtigungen stets dankbar sein werde. Ich möchte hier auf wenige punkte aufmerksam machen, in denen mir eine änderung oder eine ergänzung am platze zu sein scheint.

Auf s. 69 heißt es: »Vergleiche ferner für das Französische neben dem altberühmten "Dictionnaire de l'Académie française" 7. auflage, Paris 1884 und E. Littré: "Dictionnaire de la langue française" (Paris 1863—1897), die beide für den studierenden weniger in betracht kommen, den großen Sachs-Villatte ...« Die 7. auflage der akademie ist nicht 1884, sondern 1878 erschienen, und das große wörterbuch von Littré (4 bände) trägt die jahreszahl 1876 und das Supplement die zahl 1877. Ob Littrés werk vorher in lieferungen erschienen ist, vermag ich nicht anzugeben. Ebenso trägt der erste band des großen wörterbuches von Murray die jahreszahl 1888, und diese anzugeben erscheint mir jetzt das richtige. Von Sweet, Handbook of Phonetics (s. 55) ist nur die erste auflage aus dem jahre 1877 angeführt, die zweite erschien 1906.

In betreff der wörterbücher heißt es s. 70: »Vor allen dingen zu empfehlen ist Grieb-Schröer: Englisch-deutsches und deutsch-englisches wörterbuch.« Gegen die empfehlung dieses buches ist sicherlich nichts einzuwenden; besonders der erste teil ist in bezug auf aussprache, etymologie und sichere und umfassende angabe der bedeutungen geradezu als musterhaft zu bezeichnen. Und doch wäre mir an dieser stelle eine charakterisierung der einzelnen wörterbücher im interesse der studierenden jugend sehr erwünscht gewesen. Denn auch die andern wörterbücher haben ihre vorzüge und ihre ganz besonderen eigenschaften. Ich wähle aufs geratewohl die wörter froh und fröhlich aus dem deutschen teile von Grieb-Schröer[10] und Flügel-Schmidt-Tanger[1]:

Grieb-Schröer: Froh (OHG. *frao, frō*, MHG. *vrō*) *glad, joyful, joyous, cheerful, in high or good spirits; glad, gladful, happy, joyous, giving joy, pleasant, pleasing;* über *glad or joyous (of);* einer sache-werden *to enjoy a thing.*

Fröhlich (OHG. *frōhlīh*, MHG. *vrōēlīh* s. *froh* u. = *lich*) *joyful, joyous, gay, merry, cheerful; gladsome, glad, mirthful, blithe, blitheful, blithesome, pleasant, jocund, sportive, lively, jovial; giving or causing joy, pleasure or cheerfulness, pleasing;* fröhlich und guter dinge sein *to be merry, to be of good cheer.*

Flügel-Schmidt-Tanger: froh, a. *glad;* (herzlich ~, voller freude) *joyful,* (gewählter) *joyous;* (hoch erfreut) *rejoiced;* (fröhlich heiter) *cheerful;* glücklich) *happy;* ~ e nachricht *joyous news (or tidings,* pl.); ~ sein über *to (be glad of (or rejoiced at);* ~ en mutes sein *to be cheerful (or of good cheer);* er war ~ (od. mußte ~ sein) sich zurückziehen zu können, *he was thankful*

(noch ganz ~) *to withdraw;* einer sache ~ werden *to enjoy s. t.;* seines lebens nicht ~ werden (können) *to have a bad time of it.*

fröhlich: *joyful,* (gewählter) *joyous;* (froh über etwas erfreuliches) *glad;* (heiter) *cheerful,* (gewählter) *blithesome, blithe;* (lustig) *gay;* (lustig und ausgelassen) *merry;* (jovial) *jovial, genial;* ~ sein *to be merry;* (sich belustigen) *to make merry;* ~ machen *to glad, to gladden, to cheer, to exhilarate;* ~ aussehen *to look cheerful.*

Anderseits vergleiche man die aussprachebezeichnung in beiden werken, zb. Flügel-Schmidt-Tanger: nā′t^{s}ụṛe, môve. Grieb-Schröer: nē^i′tšəɹ, mūv. Hier kann es nicht zweifelhaft sein, wem der vorzug zu geben ist.

Ich will nun damit nicht sagen, daß solche vergleiche, wie die eben angegebenen, in dem buche angestellt werden sollen, wohl aber könnte das resultat derselben in form einer kurzen charakterisierung des ganzen werkes berücksichtigt werden.

In betreff der aussprache bemerkt der verfasser s. 58: »Aber welches ist denn die 'richtige' aussprache, deren 'feste gewöhnung' die prüfungsordnung vorschreibt? Streng genommen existiert sie überhaupt nicht; denn eigentlich gibt es nur individuelle aussprachen . . . Aus praktischen gründen übersieht man die kleineren abweichungen und kommt so zu größeren sprachgemeinschaften: den lokalen aussprachen, noch etwas allgemeiner dem landschaftsdialekt.« Und s. 70: »In Frankreich gilt die aussprache der hauptstadt als anerkanntes vorbild.« Aber welches ist die aussprache von Paris? Auch diese frage kann man nicht so leicht beantworten. Das Théâtre français spricht zb. les, mes, tes, ses, tu es mit offenem e; in der umgangssprache der gebildeten hört man meistenteils einen geschlossenen laut, und diesen transkribiert auch Paul Passy. Ebenso existiert neben dem nicht nasalierten laut in verbindungen wie *mon ami*, *il en est* und ähnlichen der wiederum von Passy bevorzugte nasallaut ua. Es ist m. e. in solchen fällen für den ausländer das beste, die gewähltere aussprache der bühne und des vortrages vorzuziehen. Vielleicht ist auch der rat angebracht, nicht immer einem einzigen ausländer in bezug auf aussprache zu folgen. Denn die meisten leute halten ihre aussprache für die richtige. Der fremde muß gleichsam über der situation stehen und er muß auch einsehen, daß zwei gleichberechtigte aussprachweisen nebeneinander bestehen können. Zur entscheidung aller dieser fragen ist auch an dieser stelle das buch von Koschwitz, *Les Parlers Parisiens* zu empfehlen, denn es ermöglicht dem studierenden vergleiche anzustellen zwischen der aussprache verschiedener personen in Paris und in anderen gegenden Frankreichs. Es ist in hohem grade zu bedauern, daß wir für das Englische kein ähnliches werk besitzen.

Auf s. 70 spricht der verfasser vom übersetzen aus dem deutschen in die fremde sprache. »Allmählich werde man freier und übersetze stücke aus übersetzungen französischer und englischer schriftsteller in die ursprache zurück; selbstverständlich ist die rückübersetzung mit dem originale sorgfältig zu vergleichen. Man versäume vor allen dingen nicht, sich über die abweichungen des eigenen textes vom original genaue rechenschaft zu geben, festzustellen, warum es in dem original so und nicht so heißt.« Das ist ohne zweifel eine sehr gute übung. Nur wird der übersetzende sich sehr oft die frage vorlegen: Kann denn der deutsche text nicht auch so wiedergegeben werden, wie du es

getan hast? Und natürlich wird das oft der fall sein. Da ist es sehr gut, wenn er ein buch findet, das ihm mehrere übersetzungen angibt. Und ein solches buch besitzen wir in der *Französischen stilschule* von Plattner, die abschnitte aus Schillers Geschichte des dreißigjährigen krieges gibt und zahlreiche anmerkungen beifügt über die mannigfache art und weise, wie ein und derselbe gedanke wiedergegeben werden kann. Dem letzten stücke in diesem vortrefflichen buche (s. 82 u. 83) ist sogar eine sechsfache übersetzung beigegeben, die außerordentlich lehrreich ist. Auch empfiehlt es sich, eine übersetzung des Schillerschen werkes, zb. die von Régnier — vor der von der Académie preisgekrönten der Mme Carlowitz ist zu warnen — in allen zweifelhaften fällen nachzusehen.

Auf s. 94 heißt es: »W. Meyer-Rinteln: Die schöpfung der sprache. Leipzig 1905. (vorsicht!)« Das wort »vorsicht« ist geeignet, manche von der beachtung dieses buches abzuhalten. Mag auch im einzelnen das und jenes in diesem hervorragenden werke anfechtbar sein, die grundgesetze, die der verfasser aufstellt, werden von ihm so wohl begründet und sind durch so außerordentlich zahlreiche beispiele belegt, daß man m. e. nicht an der richtigkeit seiner ansichten zweifeln kann. Allerdings wird seine stammesmetathese eine revolution in der sprachwissenschaft herbeiführen.

Gera (Reuß). O. Schulze.

MISCELLEN.

ZU CHAUCER'S *MANCIPLE'S PROLOGUE.*

"Sires, what! Dun is in the Myre!"

Der name eines alten spiels, worüber näheres in Hazlitt, s. 197. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir diesem englischen "Christmas gambol" als deutsches seitenstück unser pfänderspiel »Ich fall, ich fall in'n brunnen« an die seite setzen. Auf den ausruf geht es weiter: »Wie tief?« »Zehn klafter.« »Wer soll dich 'raus holen?« Nun wird einer aus der gesellschaft gerufen, der aber beim herausziehen, wie angenommen werden muß, ebenfalls in den brunnen gerissen wird und jetzt seinerseits um hilfe ruft: »Ich fall, ich fall . . .« So geht es weiter, bis die ganze gesellschaft am spiele beteiligt ist, gerade wie bei dem englischen . . . The game continues, till all the company take part in it . . .

Göttingen. A. Andrae.

ZU DICKENS' *HOUSEHOLD WORDS.*

(Siehe Engl. Stud. 43, 293.)

Band 36 (1856, Tauchnitz): *The Ostler.* Über den englischen volksglauben von den schneeflocken vgl. noch "Notes and Queries" vom 26. August 1854, "Widdecombe folks are picking their geese."

Band 12 (1852): *Zoological Stories.* Die Elefantengeschichte findet sich schon ein paar jahr vor Matthias Claudius' geburt (1740) auf europäischem boden, in England, wo sie die monatsschrift "The Gentleman's Magazine" in der Augustnummer 1734 so erzählt:

A Merchant residing at Bencolen, bought a tame Elephant, whom he suffer'd to go at large. This Animal used to walk the Streets in as civil and familiar a Manner as the Inhabitants; delighted himself in visiting the Shops, where he was always well received, except by a Couple of brutal Coblers,

who once or twice attempted to wound his Proboscis with their Awls. The noble Animal, disdaining to crush, yet, willing to chastise them, filled his large muscular Trunk with muddy Water, and cover'd them with it. The Fools were laugh'd at, and the Vengeance applauded.

Unter Bencolen ist wohl weniger Bengalen, als das den Engländern seit 1685 gehörende Benkulen (Sumatra) zu verstehen.

Band 27 (1854): *Pastimes and Plays*. In W. Carew Hazlitt, "Faiths and Folklore", London 1905, s. 5, hat das spiel den namen "Ambassador" . . . a trick to duck some ignorant fellow or landsman, frequently played on board ships in the warm latitudes . . . Unter dem über die stühle ausgespannten laken steht also ein bottich mit wasser, in das der gesandte hineinfällt; ein matrosenscherz.

Göttingen. A. Andrae.

ANKÜNDIGUNG VON ARBEITEN.

Nur arbeiten, deren fertigstellung gesichert ist, sollten hier angekündigt werden. Um einsendung der fertigen arbeiten wird gebeten.

Literaturgeschichte.

1. *Die lateinischen dichtungen der englischen humanisten*. Freiburger diss.
2. *Die nachfolge Skeltons im 16. jahrh.* Freiburger diss.
3. *Entstehung und aufnahme von Anstey's 'New Bath Guide'*. Freiburger diss.
4. *Rousseau und der englische roman*. Freiburger diss.
5. *Die farbenvorstellungen bei Coleridge, Shelley und Keats*. Freiburger diss.
6. *Campbell als kritiker*. Freiburger diss.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Am sonnabend, den 20. Juli, starb zu Banchory, Deeside, Andrew Lang, der bekannte schriftsteller und dichter, im alter von 68 jahren. Er war am 31. März 1844 zu Selkirk geboren. Sein letztes werk war wohl die *History of English Literature from "Beowulf" to Swinburne* (Longmans, Green & Co.), die erst wenige wochen vor seinem tode erschien.

HISTORY OF THE ENGLISH GERUND.

The English gerund in *-ing* as in "the plundering of the city" is of the same origin as the German verbal noun in *-ung*, as in »die plünderung der stadt«. The German form has thruout its entire development in spite of its verbal force remained a noun with the grammatical boundaries of a noun. The English gerund, on the other hand, has greatly extended its grammatical boundaries. It may be used as a noun with the grammatical boundaries of a noun, or it may be employed as a verb with a present and a past tense, with both active and passive forms. It may be used as the subject or the object of a verb, or as the predicate, or as an adverb to denote cause, time, manner, means, attendant circumstance, and the most subtle adverbial relations. In the adverbial function it has greatly simplified the syntactical structure of the sentence. Its use makes it possible in English to employ simple sentence structure where in German clumsy hypotactical form must stand: "I went out without his seeing me" »Ich ging hinaus, ohne daß er mich gesehen hätte«. Its free use often makes the movement in our English sentence swift and the expression terse and forceful. Its beginnings were in both languages rather inconspicuous. In English its growth has been luxuriant, so that one is reminded of the biblical saying about a grain of mustard-seed, "which is the least of all seeds; but when it is grown, it is the greatest among herbs and becometh a tree, so that the birds of the air come and lodge in the branches thereof." The early life of this vigorous construction is interesting and now claims our attention.

The original idea of the suffix *-ing* and its extended form *-ling* seems to be o r i g i n, d e s c e n t from or a s s o c i a t i o n

with: "seedling", a plant which comes from a seed; "Karling", a descendant of Charlemagne; "king" (old English "cyning"), a man of good birth, from the royal line; etc. In such cases the gender was in older English usually masculine. In connection with verbal roots this suffix was feminine either with the form *-ing* or *-ung:* "breostweorđung", an ornament for the breast; "hamweorđung", an ornament for the home; "hring-weordung", an adornment by means of rings, etc. In all of these cases the meaning is largely concrete. The reference is in each case to something that stands in close relation to the activity indicated by the verbal root. In "Beowulf" the majority of the verbal forms in *-ung* have a concrete meaning. In only a very few cases has the form pure verbal force. The suffix occurs only a few times in any meaning, so that the life of the form was not strong and did not promise much for the future. In the subsequent development the verbal force gradually thru the following centuries became marked and the form became very common. At the close of the Old English period it was more common as a pure verbal substantive than it is today, for a very large number of English words with *-ing* or *-ung* suffix were a little later in Middle English replaced by foreign formations in *-ion, -ance, -ism,* etc.: "swytelung" "manifestation", "costung" "temptation", "reowsung" "repentance", "fulcning" "baptism", etc. In spite of this great loss in individual words the force of the suffix was not in the least diminished, for the English *-ing* was extended to every foreign verb introduced into the language, so that a very large number of double forms arose, such as "temptation", "tempting". The result was a differentiation. The form in *-ing* took on more pure verbal force. We still have words with more or less concrete force, as "a great *gathering*", "a full *meeting*", "a street-*crossing*", "*clothing*" etc., but the conspicuous feature of the later development is the prominence of the verbal idea. This development extends over many centuries and was extended only slowly and gradually to the different grammatical categories now represented in this construction. The verbal idea was felt long before it found a formal grammatical expression. We turn now to the study of the development of the verbal force in these verbal substantives.

As we have already seen, the gerund was originally a verbal noun. Hence a noun that limited it stood in the genitive. As there was from the start some verbal force in the verbal root the genitive modifier of the gerund gradually came to be felt as the subject or object of the verb contained in the verbal root: "ac he nolde nan þing don be þæs *deofles* (subject) tæcunge" (Sweet's "Selected Homilies of Ælfric", p. 43) "but He would do nothing at the direction of the devil." "Hit is mære on huntunge *heorta* and *rana*" (objects) (Bede's "Ecclesiastical History", p. 30) "It (Ireland) is famous for hunting the *hart* and the *roe*". The genitive is appropriate for use as subject and object of substantives, but the nominative and accusative are used as the subject and the object of a verb. As the verbal force in the gerund became more fully felt there arose a feeling that the accusative case was more appropriate for the expression of the object relation than the older genitive, as seen by the modern rendering of the passage from Bede's "Ecclesiastical History" given above. Still later the nominative was used as the subject: "*Today* (subject of the following gerund) being Saturday rather complicates matters." Older than this construction is the use of the accusative as the subject of the gerund after prepositions and verbs: "I am not in favor of *mother* selling the old home." It is my duty to prevent such *things* happening." The predicate of the gerund is uniformly in the nominative: "After becoming a *father* (predicate noun) he looked at things quite differently." After getting *sick* (predicate adjective) he took better care of himself." There is still another important construction used in connection with the gerund. Verbs are modified not only by objects but also by adverbial elements. Likewise the gerund gradually developed the power of modification by adverbial elements: "Working thus *spasmodically* and *without a definite system* will not lead to the best results." These different constructions will now be studied in the chronological order of their development.

The use of adverbial modifiers with the gerund appeared first in the ninth century and gradually became more common: "þæt . . . ge þa þegnunge *fulwihte* . . . gefyllen" (Bede's "E. H." p. 102) "that you administer baptism, "literally" that you fulfil serving with baptism," where the instrumental

"fulwihte" is used adverbially after the gerund "þegnunge" just as it is used adverbially after the finite form of the verb: "þa þe sacerdhades wæron him *fulwihte* þenedon" (ib. p. 158) "and those who belonged to the priesthood administered baptism to them". "*tactus*, repung oðer grapung *on alle limæn* and þæh ʒewunelycost *on þam hondæn*" (Twelfth Century Homilies", p. 92) "*tactus*, touching or feeling with all limbs, but most commonly with the hands. "and lykewise as burnyng of thistles and diligent weding *them oute of the corne* doth not halfe so moche ryd them as when ye ground is falloed (Roger Ascham's "Works", p. 59, Cambridge English Classics). In the last example an adjective stands *before* the gerund and an adverbial element *after* it, so that the substantive and verbal nature of the gerund both find a formal expression in the same sentence. Instead of an adjective, a genitive of a noun may precede the gerund: "al swa ʒe willeð *ðes hali-gastes* wuniende habben *mid ʒeu*" ("Vices and Virtues," p. 41, about A. D. 1200) "if you will have the Holy Ghost dwelling with you". Notice that in the modern rendering we have an accusative "Holy Ghost" instead of the genitive of the original. In this one instance the gerundial construction has been replaced by the participial construction, as the idea of the continuation of the verbal activity seems to us today more fitly expressed here by the participle. The relation of the gerund to the participle will be dicussed at length below. Also in German the gerund may take at the same time an attributive genitive and an adverbial element as modifiers: "eine befassung der Semstwos mit der frage einer russischen verfassung" (»Hamburger Nachrichten«, Nov. 20, 1904). The German development stops here, while the English construction has extended its boundaries much farther.

The use of an accusative object after the gerund developed later than the employment of an adverbial element here. The following are the oldest examples known to the writer: "ne blann cossetunges foeta mine" (Luke 7 : 45, Lindisfarne MS., about A. D. 950) "She has not ceased kissing my feet". "þe Hælend to heom spæc swiðe ilome on moniʒe biʒspellum, heoræ *mod* to trymynge" ("Twelfth Century Homilies", p. 18) "The Lord had spoken to them very oft in many parables for the purpose of strengthening their *minds*." "and don us

in to helle wite for ure mudes mete on þre wise — on etinge *to michel* on estmetes"; etc. ("Old English Homilies," Series 2, p. 55, twelfth century) "we have put ourselves into the torments of hell on account of our mouth's meats in three ways — in eating too much of dainty meats", etc. The object may not only be a formal accusative but also an infinitive with or without an object: "þare sawle deaþ, þe on diȝlum sunneþohte þencæđ to synȝienne and hæfđ þenne deaþ behud on hire heortæn on yfele þauunge þæt yfel *to donne*" ("Twelfth C. H.", p. 136) "the death of the soul that thinks to sin in secret sinful thoughts and has therefore death hidden in its heart in its evil consenting to do wrong." Instead of the object of a verb we also find an object of a preposition that is a part of the verb or the gerund: "Man sal noht abide hir asking for *to duelle,* bott man sal prai hir at dwelle" (Rule of St. Bennet, p. 41, oldest piece of northern Middle English). Not only is the oldest example from the north, but this usage developed most steadily and vigorously in this section thruout the following periods. It is possible that the fondness of the north for this construction resulted later in spreading to the south certain peculiar northern forms of this construction, which have been misunderstood by certain scholars and interpreted as participial constructions. This point will be explained below. The examples of the accusative here are so common in early Middle English that no further illustrations are given. Especial attention, however, is called to the dates of the examples given above. Scholars have generally placed the origin of this construction in the fourteenth century, while in fact it is much older. The use of adverbial elements with the gerund is still older.

The object described in the preceding paragraph is a development replacing an earlier genitive. The adverbial element found with the gerund as described above is a development that has resulted from the analogy of the adverbial elements which modify verbs. It is quite probable that the adverbial elements and the objects found with the gerund have often resulted from the dissolution of compounds: "hwæđer hit si þe æfenglommung đe on morgen deagung" (Bede's "E. H." p. 26) "whether it is the evening gloaming or the coloring up in the morning." Instead of "on morgen deagung"

MS. B. has "mergen dagung" "the dawn or growing light in the morning." In both cases the development is the same. Instead of using a compound as in the preceding expression "æfenglommung" the first element has been construed as an adverb and has been separated from the gerund and has been given adverbial form. At this early date the adverb could stand before a verb. Later the adverb assumed the position after the gerund: "þæt we habben moten þa heofenlice wununge *mid* him sylfe æfre" (Twelfth C. H.", p. 12) "That we may attain to a dwelling with Him in heaven for ever." Here "mid" is used in an adverbial phrase, but it was at this time also very common in compounds: "þes lihtes . . . þe Crist us behet þurh his *midwunuuge*" (ib. p. 68) "the light which Christ assured to us by his dwelling in us or his abiding with us." This dissolution of a compound and the arranging of the components as syntactical elements in a sentence is not at all peculiar to gerunds but is found in all kinds of compounds, substantival and verbal: "and hig drifon hine *ut*" (Corpus, John 9 : 34) "and they cast him out," but in the same document the compound form is also found: "Gif ic on bel-zebub deofla *utdrife,* on hwam *utadrifað* eower bearn" (Luke 11 : 19) "if I by Beelzebub cast out devels by whom do your sons cast them out?" As the modern rendering shows such compounds are today always separated. For a long time after A. D. 1000, the approximate date of the Corpus MS. usage fluctuated between separation and non-separation. Today we separate when the prefix is accented and leave in compound form when the prefix is unaccented: "the boy set the pins *úp,*" but "he *upsét* the cart". The German has a similar development in compound verbs, but never tolerates the separation of the components of a compound noun, while in English separation here is common: "tíe-up", "bréak-up", "smásh-up", "knóck-out", "cóme-down", etc. The accent upon the first component here, however, shows plainly that in spite of the separation these formations are felt as compounds. Substantive compounds take the accent upon the first component. Thus we say: "a tíe-up", but "this railroad is tieđ úp". These substantives have thus given up their former stressing of the adverbial element. The older stressing of the adverb is now only retained where the local force is still felt

very distinctly: "the ride hóme, the ride thére, the ride báck," and in many compounds where there is no verbal root expressed, but where it is understood, as in "the way úp", "the way oút", "the way thére", "the way báck", etc. We cannot find such formations written as compounds, but they are undoubtedly such. They correspond closely to the German compounds "Heímritt", "Hínritt", "Hérritt", "Aúfweg", "Aúsweg", "Hínweg", "Rúckweg", etc. The German compounds have, of course, retained the old position of the adverb before the noun as the components of a German compound substantive are never separated. The German usage is the simplicity of the older Germanic languages. In modern English, usage is quite complex. The older usage often remains: "úplift", "dównfall", "oútburst", etc. Separation often takes place sometimes with the accent upon the first component, sometimes with the stress upon the adverb as illustrated above. The stress upon the adverb is quite regular, however, in agent-substantives in *-er* and in gerunds: "the finder-óut of the secret", "a looker-ón", "by finding oút the secret", "in looking ón", etc.

In the same manner compounds were in the Old English period dissolved where the first component could be construed as an object. A very large list of such Old English compounds are now represented by syntactical fragments in which the object follows the verbal substantive: "ciricsocn" "attending church", "mannsielen" "selling men as slaves", "soþsegen" "statement of the truth", "landbegenga" "cultivator of the soil", "blodspiwung" "spitting blood", "bocræding" "reading books", etc. In comparing the Old English compound with the modern English rendering it will become apparent that the modern form is not a mere transposition of the Old English object from before the Old English verbal substantive to a position after it. The one or the other of the components is often today rendered by a French word or another English word. A great change has come over the vocabulary of the language, but the character of the new form that resulted from the dissolution of the old compound is the same today as when this dissolution began in the Old English period. It had originally as now two forms. The first component when felt as an object could be construed as an accusative object

or as an objective genitive. Just what the first componen originally was cannot be determined. Such compounds belong to the prehistoric period. Originally this component was the bare naked stem of the word, but later the idea of a stem became very indistinct in feeling and hence the original form of the stem became indistinct and disappeared. The English fancy busied itself a good deal with this mysterious stem. It was very often later construed as an adjective, and thus arose the peculiar usage so common in modern English of using any noun or a long combination of words as an adjective: "a *stone* house", "an *up-to-date* machine", etc. As we have just seen it was often construed as an object. Thus there were so many forces working toward the dissolution of the Old English compounds that it is very easy to account for the great loss of power in English to form compounds. We now turn to the study of the Old English construction and use of the first component as an object.

The translation of the Latin passage from John 10 : 22 throws light upon the use of compounds in Old English: "facta sunt autem *encenia* in hierosolymis". In the Lindisfarne MS. the Latin compound "encenia" is translated by "niuæs huses halgung" or "cirica halgung". In both cases the first element is an objective genitive: the dedication of a new house, "or the dedication of a church." In the Rushworth MS. we find likewise an objective genitive: "huses halgung". In the Corpus MS., however, we find what apparently is a compound: "templ-halgunga". It is not at all sure, however, that "templ" is felt as a component of a compound. We have seen above how natural it was in Old English to construe the first component of a compound as having some syntactical function. It might have been felt here as being an accusative object. As the accusative was often of the same form as the stem at this time, stem and accusative could not be distinguished. In the following passage the first component of the italicized compound cannot possibly be a stem, for it does not have the form of a stem but the form of an accusative plural: "Ða se biscop ana in þære cirican oðþo in *becrædinge* oðđe in gebedum geornful wæs" (Bede's "E. H.", p. 264) "while the bishop was alone in his oratory busied in reading books or in prayers". It is possible that in the original of the ninth

century the form "bec" here was a genitive singular, an objective genitive. It does not, however, seem very probable, for two lines before we find the same form before an infinitive-substantive: "đonne heo heora *becrædon* beeodon" "while they went about their reading of books". The writer has never met a genitive in an infinitive compound, either in English or German. It seems fairly sure that in both of the above verbal substantives "becrædinge" and "becrædon" the "bec" is an accusative plural. Be that as it may, it seems quite certain that the scribe who wrote these words in MS. T. at the close of the tenth century felt them as compounds and wrote the parts together. However, even tho they were felt as compounds they were not the same kind of compounds which are found earlier in the language. The first component is not a bare stem but an inflected accusative plural and the first step toward the final dissolution of the compound had been taken. Later the situation became perfectly clear. Long object modifiers which themselves had modifiers preceded the verbal substantive, so that the first component could no longer be considered a part of a compound but was evidently an accusative object, a syntactical element of a *sentence:* "in wyse kepynge and dispendynge of thi werldly gudes and gud rewlynge of þi seruauntes and þi tenauntes, and in oþer gude *werkes* doynge vnto alle þine euencristene at þi myghte" (Richard Rolle de Hampole, died 1349, "Active and Contemplative Life"). Of course, the object in this construction later followed the example of other objects and took its place after the verbal substantive.

Let us return to the English translation of the Latin passage from John 10 : 22 given at the beginning of the preceding paragraph. Two of the English translators use an objective genitive construction instead of a compound. Only one of the three translators preferred a compound. This is a clear indication that there was a tendency away from the use of compounds or that the use of a compound was even in Old English often not as natural as the employment of a syntactical phrase. The later development was unfavorable to both the genitive and the compound construction. The genitive after a gerund was later often replaced by an accusative as described above where examples from the tenth century and later are given

of the tendency of a genitive after a gerund to develop into an accusative. In the preceding paragraph it has been shown that the first component of compounds often developed into an accusative object, so that both of these Old English constructions have often been merged into one and the same construction. The compound construction has, however, had a two-fold development. Alongside of the development of the first component into an accusative or genitive object we also find the development into an adjective. Thus, we can either say: "We were present *at the dedication of the church* or *the church dedication*." This is, however, only possible as here where the verbal substantive has considerable substantive force. The word "dedication" here takes the place of the Old English gerund "halgung" just as many French verbal nouns in *-ion* and *-ance* have replaced Old English gerunds. The gerund in *-ing*, however, was not displaced but simply relieved of a part of its work, so that it might develop more clearly the idea of verbal activity. Thus we can say "the church *dedicátion*", but not "the church *dedicáting*", for the unstressed word "church" is an adjective, and an adjective cannot modify a verbal substantive where the verbal force is very strong. We often, however, use such expressions as "a hóusewarming" where "house" is stressed and is construed, not as an adjective, but as an object of the gerund. Here the Old English construction has been faithfully preserved entirely unchanged. Altho "house" is felt as an object it cannot be separated from the gerund and placed after it as in case of a modern gerund, for the word is a real compound with peculiar meaning and fixed form.

From a study of the preceding paragraph it becomes apparent that the gerund has passed thru different stages of development and that the older forms were not simply replaced by newer ones, but that all the older forms have survived in differentiated meaning or often without any difference of meaning whatever. Originally the verbal force was present, but was weak. The infinitive was preferred where the verbal force was prominent. The growth of the verbal force in the gerund was steady from the ninth century on, so that it gradually acquired full verbal force and increased its territory at the expense of the infinitive. In spite of the strong idea

of verbal activity that it possesses today, it has never ceased to be a noun. Some German grammarians as for instance Mr. E. Krüger in »Englische Studien« 37, pp. 375—85, divide it into two parts, a verbal noun and a gerund. As a verbal noun it can take an article, demonstrative, possessive, genitive, or a qualifying adjective before it: "the (this, that, his, Fido's) loud barking." The object here is always in the genitive: "The loud firing *of guns*." As a gerund it is not a noun but a noun-equivalent, i. e. it is equivalent to a clause used as a noun: "We frightened the wolves *by firing our guns*." If the subject of the gerund is different from that of the principal verb a subject in the genitive must be added: "He came in without the *teacher's* seeing him." The gerund tolerates no modifier before it except a genitive or a possessive which is the subject of the gerund. The object here is always in the accusative.

This classification of foreign grammarians does not correspond with the facts or the history of the language. There is but one gerund and it is always a noun, even where it has strong verbal force. Thus in "This finishing of the work so promptly pleased us very much" we have a genitive object "of the work" as after a noun, but at the same time we also have an adverbial modifier "so promptly" as after a verb. If the classification of the foreign grammarians were something really fixed we should have to convert the adverb into an adjective and say: "This *prompt* finishing of the work." Of course this is also good English, but we feel the two statements as having different values as will be explained below. The gerund can only be completely understood when its historical development has been carefully studied. Clear-cut classifications cannot be made, for the old and new are often curiously interlaced in the same sentence. Originally the object of the gerund was in the genitive, but later the accusative became more common. The genitive is still used as a survival of older usage, but a careful comparison with a book of the sixteenth century as Roger Ascham's "Toxophilus" shows clearly that the accusative is now more common, for many of his genitive objects we would now replace by accusatives, while we still use almost all his accusatives. The fact, however, that we avoid a few of his accusatives shows clearly that there

has arisen at certain points a little different conception of the use of the accusative, as in the following phrase: "with newe fetherying, peecynge and headinge *your* shaftes" ("Works", p. 78). We prefer to place an "of" before the object "your shaftes". It might seem at first thought that the use of the qualifying adjective "newe" before the gerund suggests to us that the substantive nature of the gerund is prominent here and that the genitive object would be more appropriate. This is in part true, but often the real cause is that modern usage has gradually developed a finer and more consistent distribution of sentence stress. It has gradually become apparent that the old genitive and the new accusative object might both be retained with differentiated meaning. The old genitive is often employed because it gives an opportunity to use a qualifying adjective before the gerund: "this fatal missing of the train on such an important occasion." We cannot say: "this missing fatally the train." The adverb "fatally" would not be in order here. In many places the adverb would be in order, but it would have a stronger stress than the qualifying adjective before the gerund: "This vigorous pushing of the work will soon produce results", but "Pushing the work so *vigorously* will soon produce results". We might also say: "this vígorous pushing of the work", but it would not be as emphatic as "pushing the work so *vígorously*". The adverb calls attention to an intensified activity more clearly than an adjective could do. Also in Middle High German just as in the example from Roger Ascham given above we find occasionally an accusative after the verbal noun, the substantive-infinitive, altho there is an adjective standing before the verbal noun: "da wart vil *michel* grüzen *die lieben geste* getan" (Nibelungenlied). Later, however, the accusative in the German disappeared entirely and was uniformly replaced by the genitive in this case and all other cases where the infinitive was used as a verbal noun. On the other hand, the accusative after the English gerund has attained wide boundaries where there is no qualifying adjective, while the genitive object is preferred where an adjective precedes the gerund. This preservation of the old genitive object and the keeping alive of the old substantive nature of the gerund in connection with a consistent development of the accusative con-

struction makes possible a finer shading of the thought and feeling.

Where there is no qualifying adjective before the gerund but only limiting adjectives, such as "the", "this", "that", "a", the differentiation has not yet become so clean-cut. In spite of the fact that these limiting adjectives suggest the substantive nature of the gerund, the accusative is still often used: "this imagining himself prepared when he was not". "I don't like this jewing one down so." It is most common as here with pronominal objects, but it is also often found with substantives: "This missing the mark so widely that everybody laughed discouraged him from shooting again." "I approve of this holding the speakers to the question. "This pinning one's faith to a political party is very harmful to the country." I don't like this scaring the very life out of a fellow." In many such examples the verbal force of the gerund is very strong, and the use of the construction of the verb is more natural than the substantive construction. People, however, differ very much in their usage here. Sometimes an accusative form which we meet here seems quite foreign to us: "As certain dates are all-important to the well understanding *my story,* I mention that it begins in the afternoon of March 28, 1823" ("Tales from 'Blackwood'" II 11). The writer regards this form of statement as a survival of older usage. He objects to its present use on two grounds, because of the use of "the" and because of the position of "well" before the gerund. It is a strongly stressed adverb and should stand after "story": "all important to understanding my story wéll." The "the" ought to be dropped because the gerund is an abstract noun and ought to have no article or demonstrative except where there is actual need of a demonstrative to point to some particular shade of the thought, as in: "I give you the dates to further *that* understanding of my story which I crave." Thus we also say: "Crossing this river is very dangerous," but "the crossing of the river yesterday was very dangerous," when one thinks of a particular crossing. The word "crossing" is in both cases a substantive, for the gerund is always a substantive. When the thought becomes quite definite the article is used and the use of the article naturally suggests the substantive nature rather than the verbal force and leads

to the use of the genitive as object rather than the accusative. As we have seen above, however, the verbal force is often still so conspicuous that we feel impelled to use the accusative as object in spite of the definite article or demonstrative.

Markedly different, however, from the use of the article and demonstrative with an accusative is the employment of a possessive with an accusative, for the possessive is in fact not a limiting adjective with definite demonstrative force, but a subjective genitive of a personal pronoun which is used as the subject of the gerund. Thus the possessive could be used where the definite article or demonstrative would be out of place: "I was surprized at *their* returning the money", but not: "At *the* returning the money". We must say: "at *the* returning *of* the money."

From the discussion in the preceding paragraph it becomes apparent that the gerund was originally a noun and has always remained such. As it has increased in verbal force its modifiers have more and more inclined to assume adverbial form. Toward the close of the sixteenth century it itself began to assume forms to show tense and voice after the analogy of other verbal forms: "the thought of having done my duty", "the memory of having been treated so kindly", etc. The use of an article or demonstrative before the compound tense of a gerund is sometimes heard, but it can scarcely be called elegant: "I didn't relish this having been treated as a criminal before I was proved guilty." It is more common in a present tense: "It did me good, this being remembered by my old friend." In Roger Ascham's "Works" there are as yet no compound tenses of either the active or passive gerund. The active forms must also serve for the passive: "A shootynge Gloue is chieflye for to saue a mannes fyngers from *hurtynge*" ("Toxophilus, A. D. 1545), now "*being hurt*". Towards the end of this century the compound tense forms began to appear. The older simple active form for the passive has survived in a few expressions, especially after "worth": "It is not worth repeating".

In spite of its great increase in verbal force the gerund in accordance with its substantive origin may still take attributive adjective modifiers before it and still usually has its subject in the genitive. Even in impersonal constructions the subject of

the gerund is in the genitive: "On account of *its* having rained all day I did not go out of the house." This common English construction is so peculiar that it has puzzled the German scholar Mr. M. Willert, who in "Englische Studien" 35, p. 380 has taken the use of the genitive as the subject of the gerund in the following sentence for a bad joke: "The clerk . . . went down a slide on Cornhill, at the end of a lane of boys, twenty times, in honor of *its* being Christmas-eve" (Mätzner III 83). He remarks: "Wenn possessive Pronomina einen besitzer voraussetzen, wer oder was ist dann das *it,* dem das weihnachtsabend-sein zugesprochen wird?" The idea of possession was the original idea in the subjective genitive, but the use of this genitive in such impersonal constructions clearly shows that it is now felt merely as a subject. Where there is no subject the formal grammatical genitive "its" is used just as "it" is used with the finite form of impersonal verbs. Altho the subjective genitive is in general still well entrenched in English in connection with a gerund there are forces at work which may ultimately destroy this old construction. We now turn to a study of these destructive forces.

As the genitive in northern Middle English often lacked a genitive sign, the subject of the gerund may in northern literature that is colored by dialect have a form exactly like an accusative: "Bot son quen he had seised þe land, / þat in þan fel a hunger strong, / thoru *corn* wanting or thoru were", etc. ("Cursur", Cotton MS. 2395—7) "but soon when he had seized the land upon which a great famine had fallen on account of corn being scarce", etc. It should be noticed here that "wanting" is a gerund and not a present participle. In this northern dialect the present participle ends in *-and* and the gerund in *-ing*, so that the two forms are quite distinct. It is true that in a few cases scribes have tampered with this MS., and we find the participle ending in *-ing* instead of *-and,* so that the form "wanting" might possibly be a present participle. This is not very probable, but even if it were a certainty it would not change the simple fact that the *regular* usage in this dialect demands a gerund here and the participle is elsewhere in this extensive MS. unknown in such expressions. Thus in construing the form "wanting" as a gerund we follow the regular usage of this dialect. Its subject "corn" is in the

endingless form which we here call the accusative, while in the southern dialects it would be in the genitive. If the verb is transitive it is often impossible in this dialect to distinguish the subject of the gerund from the object: "Mary maudlayn & mari Iacobe / . . . hade boght þam oynemenz / for oure *lord* ennoyntynge" (ib. Cotton Insertion 89—93) "for our Lord's *anointing*" (i. e. being anointed), or "for anointing our Lord." Here "Lord" can either be the subject or the object, for the object could stand before gerund. Later when the object always followed the gerund the subject and the object were always clearly distinguished, altho they both had the accusative form. The subject preceded, the object followed the gerund. The construction with the subject of the gerund in the accusative has become a common construction: I am not in favor of *mother* selling the old home." A number of distinguished grammarians regard "selling" in this sentence as a present participle. There is, however, not a single established fact upon which this theory could be based. In the example quoted above from the "Cursur" the form is a gerund and this is the oldest example known of this construction. It was undoubtedly a common construction in northern English. It does not, however, occur once in the works of the northern writer, Roger Ascham, who was very fond of the gerund. He uses regularly the subjective genitive as the subject of the gerund. This does not mean, however, that this construction had disappeared in dialect. It was felt by Roger Ascham as dialect and carefully avoided. The dropping of the genitive ending is *still* a general characteristic of northern English dialect. There are good reasons, however, why the literary language later recognized the new usage of placing the gerund in the accusative. The genitive plural of nouns had the same form as the accusative: "Jesus, þat wald efter mid-night, / þi suete face, þat was so bright", / with *Iuus* spitting file ("Cursur", Cotton 25487). The feminine genitive likewise had the same form as the accusative: "bot in *hir* fleing þar sco yode, / an angel hir befor stode" (ib. 2615—16). These two important and common cases of indistinctness of the case relations were not only found in the north but in all parts of England.

Thus in a very large number of actual cases of common usage there prevailed fatal indistinctness as to the actual case

relations. In northern speech colored by dialect *every* instance of actual usage, in case of nouns might be indistinct as to case relations, for if the genitive were without an ending it was never clear whether the form was a dialectic endingless genitive — called here the accusative — or whether it was intended for the real literary accusative. Thus the genitive was naturally in both dialect and literary language confounded with the accusative. Add to this the great danger in all dialects of ambiguity in the singular if the genitive form were used: "He spoke of the *girl's* coming." "I dreamed of the old *tree's* falling down." The eye could see the apostrophe, but in spoken language the words would be miscontrued as plurals. The difficulty grew with the wonderful development of the gerund itself. In the midst of constant confusion it would have been really quite strange if the simple and clear use of the dialectic accusative had not often occurred to writers of English. The plain language of the common people here suggested a clear form: "He spoke of the *girl* coming". "I dreamed of the old *tree* falling down." "I spoke of the *girls* coming." I dreamed of the old *trees* falling down."

The difficulty in using the gerund with a genitive subject was often increased in Middle English by the total loss of inflection in case of a number of very common words as "each," "both", "all", "many", etc. The new dialectic construction with the subject in the accusative again solves the difficulty: "The solution lies in *all* standing at their post and doing their duty." Likewise in cases where the subject of the gerund is modified by a phrase there can be no inflection. Here again the new accusative construction removes the difficulty: "We had never heard of a *man of his good sense* refusing such an offer." Again in case of a complex subject a formal difficulty arose. Inflection of each subject would destroy the oneness of the conception. Hence the genitive sign was dropped: "on the *general* and his *staff* appearing." In all such cases of formal difficulties dialect appealed to the writer altho he discarded the same usage in such expressions as "my *father* boots", where the literary genitive form "father's" would be clearer and more elegant. Likewise German literary usage employs the popular analytic genitive with "von" to avoid ambiguity, but elsewhere carefully avoids this plebeian form.

The use of this dialectic accusative as subject of the gerund was of course greatly facilitated by the analogy of the accusative subject with an infinitive or participle: "I saw *him come,* or *coming.*"

This theory of the influence of northern dialect at the point of ambiguity or deficiency of inflectional forms seems to be supported by the fact that the earliest cases of the use of the accusative as subject of the gerund which we find in the later literary language occur in cases where the old subjective genitive could not be used on account of the lack of inflectional forms: "You seem to understand me, / by *each* at once her choppy finger laying / upon her skinny lips" (Shakespere's "Macbeth" I, 3, 44). Here the subjective genitive of each is an impossibility on account of the lack of a genitive ending. If the use of the accusative here had resulted entirely from the analogy of the accusative with the infinitive and participle the accusative would in the early stage also have been found with inflected pronominal subjects. The dialectic accusative for a genitive occurs only with nouns. Also in the literary language it is aside from a few uninflected pronouns principally with nouns that this subjective accusative occurs, for ambiguity and indistinctness as to the case relations occur chiefly with nouns. It is interesting to see how studiously Roger Ascham avoids the use of a common class noun as the subject of a gerund, while he uses pronominal subjects freely. The pronominal genitives "my", "his", "their", "our" are all clear forms and hence the old subjective genitive was employed without reserve: "in *my* mourning for him" ("Works", p. 241), "*his* ouer rancke rayling against poor Luther" (ib. 261), etc. The genitive "her" is ambiguous, as it can also be an accusative or dative, but the common use of the other pronominal genitives as subjects made it perfectly natural to use "her" as subject in spite of its indistinct form. Roger Ascham's usage with regard to pronouns is also the common usage of our own time. Our usage, however, with regard to the use of common class nouns as subjects of the gerund is markedly different. Ascham avoided using them as subjects as far as he could. He fashioned his sentences so that the subject of the gerund was the same as that of the principal verb, so that it would not be necessary to express the subject of the gerund. Where it was absolutely

necessary to express a subject he employed here the analytical genitive with "of", for this was often the only clear genitive form within the boundaries of the literary language. This use of the analytic genitive for subject had almost become the rule here in literary speech, so that it was sometimes even used in the few cases where there was a clear synthetic genitive in *-s*. The analytic genitive was often made a little more natural here by placing the definite article and a qualifying adjective before the gerund: "He required of me verie earnestlie to shewe what I thought *of the common goinge of Englishe men* into Italie" ("Works" p. 178). The analytic genitive here was evidently in general a literary form and not based upon the common spoken language, for the subjective genitive long before this time had become firmly fixed in the position before the subject and the form was of course the synthetic genitive in *-s*.

Ascham's use of the analytic form was for the purpose of getting a clear genitive form. The synthetic form was usually ambiguous in the gerundial construction. Even today we use Ascham's analytic genitive where the gerund is intransitive and is in the nominative: "The staying *of my daughter* so late worries me." The synthetic genitive "*my daughter's* staying" is ambiguous in the spoken language and is avoided. Where, however, the thought is clear, as in "*A girl's* staying so late often causes much worry to parents", the synthetic genitive is preferred to the analytic. The uninflected subject "*My daughter* staying so late worried me" sounds entirely unnatural to an American, altho occasionally such usage is found in England, as in the case of "*Today* being Saturday complicates matters" quoted elsewhere. When the gerund is in an oblique case the uninflected subject is very common: "I was worried by *my daughter* staying so late", or "by the staying *of my daughter* so late." When the gerund is transitive and is in the nominative we cannot use the analytic subject at all, as it is either ambiguous or impossible. Thus we cannot say: "The sending *of my daughter* of so late a reply vexed me." We might possible say: "The sending of so late reply upon the part of my daughter", but we feel the statement as awkward. The synthetic genitive is usually ambiguous here and is consequently avoided. We avoid the gerund here al-

together and use some other expression, as "the late reply *of my daughter* vexed me." "When however, the gerund here is in an oblique case we use regularly the uninflected subject: "I was vexed by *my daughter* sending me so late a reply." When the gerund is in an compound tense the analytical genitive cannot be used in any of the above cases. We can say: "on account *of so much snow* falling", or "in consequence of the falling *of so much snow*", but only "in consequence of *so much snow* having fallen." The use of the analytic genitive here would necessitate the placing of the definite article before the gerund, but as the verbal force is so strong in the compound tenses the use of the definite article is very unnatural. Where, however, the subject is a pronoun the subjective genitive is still the rule: "the news of *his* having been killed", "but the news of *the house* having been destroyed by fire."

On the other hand, where the subject is a proper name the synthetic genitive is the preferred form in all cases, as there is here no ambiguity: *John's* staying so late worried me." The analytical genitive here is possible but not common. In "*John's* sending so late a reply vexed me" the synthetic genitive cannot be replaced by any other form. In "I *was* vexed by *John's* sending so late a reply" the synthetic genitive is the usual one or at least still widely used in America, but in England the uninflected subject is more common, as in "I insist upon Miss Sharp appearing" (Thackeray's "Vanity Fair"). The Oxford Dictionary contains this remark on Thackeray's sentence: "'Miss Sharp's' would now sound pedantic or archaic." In America we still cling here to older literary usage and many still prefer the genitive, altho the new usage is also well-known.

In looking back over the two preceding paragraphs it will become evident that the irregular usage in connection with the English gerund is the result of serious formal difficulties. The old synthetic genitive was often ambiguous and the analytic genitive was felt as unnatural by reason of its position after the gerund and hence was only retained for the sake of clearness in case of ambiguity. The result of the long development is the decided trend in our time toward the uninflected subject, which we first met in the early part of the fourteenth century. It was at first avoided on account of its plebeian origin, but

gradually became established in literary speech as it offered the only solution of a very difficult problem. It is now widely used and is being gradually extended to inflected pronouns, where formerly it was not used at all. As its form is usually felt as an accusative the pronominal subject is now under its influence sometimes in the accusative instead of the older genitive: "That is no excuse for *him* beating you." American usage here decidedly prefers the older genitive.

The thought has doubtless occurred to the readers of this article why more has not been said about the influence of the present participle upon the development of the use of the accusative as the subject of the gerund. In the Oxford Dictionary we find: "But in English there has probably been analogical influence from the construction of the present participle: cf. for instance, 'John was digging potatoes', 'Who saw John digging?', and 'who ever heard of John (John's) digging potatoes?'" The illustration is the most unfortunate one that could have been selected and absolutely destroys the theory. In American English we quite commonly employ the genitive in case of a proper noun, likewise in case of pronouns, while we discard it absolutely in case of common class nouns. Older English reveals the fact that American usage was once the common one also in England. Why should this analogical influence distinguish between proper nouns and pronouns on the one hand and names of things on the other. The writer once came of himself upon the theory given in the Oxford Dictionary and has taught it for many years. He is also aware that distinguished scholars hold this view, but it is completely destroyed by the simple facts given above. Even if these facts were not at hand another fact which the writer has discovered in the course of his studies would as completely destroy it.

The theory that "John" in the sentence "We saw *John* digging potatoes" has come to be felt as the subject of the participle "digging" and that this usage has spread to use after other verbs than "to see", "find", "feel", "hear", "meet", "know", "leave", "have" etc. is not supported by the facts. The use of the present participle in connection with other verbs has not spread to an appreciable extent within historic times. On the other hand, the gerund has become one of the

commonest constructions in the language. Its growth has never at any time been interrupted. It was not even arrested in its development in the trying period of early Middle English when nouns lost their distinctive case endings. The overcoming of this difficulty was a vital question for the very existence of the gerund. These serious difficulties were overcome in the simple way that has been described above. The participle has not encroached here upon the gerund at any point except one, which will be discussed below. Mr. Keller in his "Historical Outlines of English Syntax", p. 262, gives as examples of the use of the present participle after the manner of the gerund such cases as "fra þe *sunne rysyng* / till þe tyme of þe *son doungangyng*" (Hampole, "Pricks of Conscience", 4776). These are compounds which have been discussed above. The noun "sunne" may be construed as the subjekt of the gerund "rysyng" and later the compound was dissolved and the resultant form is "the rising of the su n.' The subjective genitive here is the analytic form and follows the gerund because it is the name of a thing. Mr. Kellner also cites "to-janes þo sunne risindde" ("Old English Miscellany", p. 26). This is the same word and the same construction. The form "risindde" is either a slip of the pen for "risinge" or it is one of the earliest cases of the confounding of the present participle in *-inde* with the gerund in *-ing*. The present participle has never manifested any tendency to extend its boundaries in its position after verbs and it could never have had any influence over the powerful gerundial construction.

In the preceding paragraphs the subjective form that replaced the old subjective genitive has been called the accusative for want of a better name. Originally it was an endingless genitive that had the same form as the accusative and was later confounded with the accusative as it usually followed a transitive verb or a preposition. In fact, however, it is not the object of the verb or the preposition. The whole gerundial construction is the object and it itself is the subject of the gerund. We may speak here of a gerundial clause which like every other clause has a subject. After the clause idea became once established it was not necessary that the clause should be the object of a verb or preposition. It might be the subject: "*Today being Saturday* rather complicates matters." Of

course we cannot here say that the subject of the gerund "today" is in the accusative. We feel it as a nominative. We here call it a nominative for the sake of having a name. It is a recent development. In American English we prefer the old subjective genitive here: "Today's being Saturday complicates matters." The gerund here has been called a present participle by prominent scholars but it is so evident that this form is a gerund that the writer is not disposed to discuss the question at length. It is the natural extension of the endingless subjective form which we see extending itself today also to names of persons and to pronouns in the position after verbs and prepositions. The evident tendency is to make the subject of the gerund endingless. We have here to do with inner development within the powerful gerundial construction. The participle has never manifested any tendency to extend its boundaries and is entirely too weak a construction to compete with the powerful gerund. Moreover, in case that the gerundial construction is a subject clause the present participle would be entirely out of place. The absolute participle, as in "Thieves *falling out,* honest men come by their own", is an adverbial, not a substantive element.

The only place were the present participle has made gains over against the gerund is in such expressions as "He went hunting", where formerly there was often before the form in *-ing* an "on" or "an", later reduced to "a". Likewise in the passive construction "The house is building", where formerly there was usually before the form in *-ing* the preposition "in", later reduced to "a". Grammarians quite uniformly explain the simple forms in *-ing* as gerunds with a suppressed preposition. If this were true why do we not suppress the "a" in "abed", "aboard", "ashore", "afield", "afoot", "asleep", etc? This theory is refuted by the very materials that the grammarians often offer to establish it, as for instance in the following sentence which Mr. Morris gives on p. 179 of his 'Historical Outlines of English Accidence": "I saw great peeces of ordinance makyng" (Coryat's "Crudities" A. D. 1611). The form in *-ing* here is a participle, not a gerund. It is the regular form after verbs of "seeing", "finding", etc. It is here passive in meaning, but active in form, for at this date the passive form had not yet developed. The transition from the regular

"I saw the house building" to "the house is building" was very easy. Later passive forms developed in all these cases: "I saw the house being built" and "the house is being built". The same thing happened in case of the gerund. The active forms had to serve also for passive function until the close of the sixteenth century. What really happened in the change above referred to is that the participle "building" replaced at the beginning of the eighteenth century the gerundial construction "a-building", as the progressive idea was more perfectly expressed by the participle. For the same reason the gerundial construction in "al swa ȝe willeđ đes haligastes wunienge hebben mid ȝeu" (Vices and Virtues, p. 41, A. D. 1200) "If you will have the Holy Ghost dwelling with you" has been replaced by the participle. In "I do not like to think of mother sitting all alone in the old home" the writer feels the construction as participial on account of the presence of the progressive idea, the conception of the continuation of the verbal activity, while he regards the construction as gerundial in "I am not in favor of mother selling the old home". In this one category the participle has become productive and has extended its boundaries at the expense of the gerund. For this reason "a-hunting" has been changed to "hunting" in such sentences as "He went hunting". The progressive idea is much more clearly expressed by the participle than by the gerund, which can only express an act pure and simple without the idea of duration. In employing the participle here we keep well within the bounds of its old historic functions. The participle here denotes purpose. This is a common function of the present participle in Old and Middle English. To explain the use of the participle here we need not at all assume the omission of the preposition that once stood before the gerund in the gerundial construction. The construction is not gerundial, but participial, as we feel the participle more expressive here. Grammarians are very fond of imagining they have found gerunds with the preposition omitted. Sometimes even a real grammarian with fine feeling for historical development indulges his imagination: "Indeed, there seems little doubt that the colloquial half-gerunds in such causal constructions as '*she* caught cold *sitting* on the damp grass' have arisen thru dropping a preposition" (Sweet's "New

English Grammar", II, p. 121). Mr. Sweet has forgotten the many Old English present participles he has seen in similar function.

The facts show usually the opposite development. Aside from the particular case cited above where the participle is preferred to the gerund as it expresses the progressive idea more clearly, the gerund is growing at the expense of the participle. By the use of prepositions it can give clearer expression to the ideas of time, cause, manner, means, etc. than the present participle. The older participle often, however, lives on in loose colloquial language as the sentence quoted by Mr. Sweet. In early Middle English a few attempts were made to make the present participle more definite and clear and hence more useful by adding to it the conjunction so that the idea of time might be expressed more accurately: "*þa* ȝet wuniende on þissere weorlde þe helende ableu his gast on his apostlas" ("Old English Homilies", Series 1, Part 2, p. 99) "*While* yet living in the world the Savior breathed his Spirit upon the apostles". This construction has been preserved. We now use, however, "while" instead of older "þa". This case of participial growth is, however, not to be placed to the credit of the participle but rather to the credit of the expressive conjunctions "þa" and "while". No preposition in the gerundial construction could bring out the idea of contemporaneousness so clearly as the conjunction. The participial construction itself is quite limited in its usefulness and hence not much sought after. It can only be used when its subject is the same as that of the principal verb, while the gerundial construction can also be employed where the subjects are different: "After *my* doing the work *he* claimed the credit for it." The terseness, accuracy, and flexibility of the gerundial construction at this point explains fully the decline in the use of the participle. Only in loose colloquial language where no attempt is made at accuracy of expression do we still find a liberal use of the older usage of employing the participle without conjunctions of any kind. This use of the participle often equals the gerund in terseness but by reason of the limited field of its usefulness it must often even in colloquial language be replaced by the gerund. In choicer anguage the gerund has almost entirely replaced it, for it

is not merely terse and flexible, but also accurate and elegant.

Also aside from such adverbial relations the gerund is growing at the expense of the participle: "He ceased working". We can here even prove that the form in *-ing* is in modern times felt as a gerund. "Virgil vsed dailie, when he had written 40 or 50 verses, not to cease cutting, paring, and pollishing *of* them." (Roger Ascham's "Works", p. 263). The use of "of" proves that the forms in *-ing* are here felt as gerunds. We no longer use the "of" so freely as formerly, but we f e e l such forms in *-ing* as gerunds.

We have already treated of the adverbial elements, of the object, and of the subject in the gerundial construction. There only remains the p r e d i c a t e of this gerund, as in "He spoke of there being a *danger*" (predicate noun) and "your being so *sick* (predicate adjective) forbids me to discuss the matter with you now". The predicate relation is found in Old English gerundial compounds: "he was bewered from þære biscopþegnunge" (Bede's "E. H." p. 280) "He was prevented from serving as bishop". As discussed above Old English compounds were later in large measure dissolved and the parts arranged as syntactical elements. Not a single trace of these gerundial compounds containing a predicate in any form has been discovered in Middle English nor any dissolutions of them. The writer has also been unable to find any examples in the fifteenth or sixteenth centuries, altho he has spent considerable time in searching for them. He concludes that the construction must be quite modern. It is the last stage of gerundial development. The gerundial construction has now all the grammatical elements of an ordinary clause so that we may now with perfect propriety speak of the g e r u n d i a l c l a u s e.

The gerund can be used as a noun or as a clause in any syntactical relation where any noun or clause can be used. The writer does not desire on this occasion to discuss any of these relations. The only peculiarity is the exceedingly wide use made of the gerund in comparison with that found in any other Germanic language. In a number of these relations it has a formidable competitor, the infinitive. The relations of the gerund to the infinitive are very close. A brief history

of the infinitive is here given in the hope that it will throw some illuminating light upon the history and present use of the gerund.

It is difficult to penetrate the darkness that surrounds the origin of the infinitive. There are in oldest English two forms, one in *-an* and one in *-anne*. The latter seems to be a later extension of the former. The retention of the final *n* of the ending *-an* points to a still older form with a case ending after the *-an*. Wilmanns in his »Deutsche Grammatik« II, p. 401 thinks that this original case form was the accusative. It seems more probable to the writer that is was a dative, for it is not only used as an object but also as a dative of purpose: "ne com ic na *towurpan* ac *gefyllan* "Matth. 5, 17). It could also be used as object. It is, however, not at all probable that it was originally an object at all. This classification is modern. The infinitive was used to complete the meaning of verbs. The use for the expression of the idea of purpose was very frequent and it gradually became common to place the preposition "to" before it and use the lengthened form in *-anne*. This lengthened form is probably more modern than the simple infinitive, for it is not found in Gothic, the oldest Germanic language. In Gothic the preposition "du" is often placed before the simple infinitive to denote purpose, as the preposition expressed this idea more clearly than the simple infinitive. In both Gothic and English the preposition was very appropriate in this meaning. It looked for a while as tho a differentiation were effected. The simple infinitive was used as subject and object and the prepositional infinitive to express purpose. This distinction however, was not established, for the prepositional infinitive even in Old English soon began to be used as subject and object just as it is today. This attachment of the preposition "to" to the infinitive became permanent and was fatal to the further development of this form. The one preposition hindered its use with other prepositions. Outside of the subject and the object relation the prepositional infinitive with "to" was confined to use in meanings that were suggested by the meanings of "to", such as to express purpose, result, direction toward, fitness, etc. The meaning of "to" seemed to be always more or less felt. This is in general still the prevailing usage. In early Middle English,

however, there developed a slight tendency to use other prepositions before the preposition. This use of other prepositions was not quite so difficult in early Middle English when it was still possible to put the prepositional infinitive at the end of the clause at some distance from the other preposition: "Pine đe seluen for his luue đe đolede pine for đe anon to đe deađe *on fasten* and *on wacchen*, and *on* đine awene wille *to laten*" ("Vices and Virtues", p. 33, about A. D. 1200). "Pain thyself for His love who suffered pain for thee unto death, in *fasting* and in *watching* and in patience and in *restraining* thy self-will." We now translate these infinitives by the gerund. At this time, however, the infinitive had a great advantage over the gerund. It could freely take an accusative object. We find the accusative often in this book after various prepositions and it looked as tho the infinitive had a great future here: "Ne nimđ hie none miede *for unriht to healden*, ne *for riht to leien*" (ib. p. 105) "It takes no reward for *holding up* wrong, nor *for pulling down* right." Here again we now use the gerund. Here is the beginning of the common use of "for to" with the infinitive. It will be seen at once that the use of "for to" did not begin of necessity in purpose clauses, as has often been claimed by grammarians. The "for" is used in its usual meaning. It is a preposition standing before the prepositional verbal noun "to healden". This is surely a clumsy verbal noun! A few attempts were made to throw the "to" off, as can be seen by the forms "*on fasten*" and "*on wacchen*" quoted above from "V & V", p. 33. There are also other examples: "Ne understanteđ hie naht þat alswa michel senne hit is to breken fasten mid drinke after none wiđuten michele nede, alswa hit is toforen non *of aten* wiđuten alswa michele niede" ("V & V", p. 137) "They do not understand that it is as great a sin to break fasts by drinking after noon without great need, as it is before noon by eating without just as much need." "*đurh herborȝin* wreeche men and *feden* and *screden*, sum sade: đurh seke menn to lokin" (ib., p. 149) "thru *harboring* wretched men and *feeding* and *shrouding* them, some said thru looking after sick men." Occasionally we can still find this form in modern colloquial German, however, with a different word-order, with the modifiers before the infinitive: "Ihre einzige sehnsucht ging jetzt nach stille,

nach *nicht mehr hören* und *nicht mehr sehen* (Ernst Zahn's "Das leben der Salome Zeller", XVI). This dropping of "to" before the infinitive both in Middle English and modern German bring this construction very close to the present English gerund, but in English the new and better form did not meet with a friendly reception. The "to" was too firmly attached to the infinitive. Thus in the last Middle English example the author even in the course of this one sentence abandons the new form and returns to the old prepositional infinitive. This Middle English construction with two prepositions before the infinitive became thoroly established in modern German: »Wir sind da*zu* bereit, dich *zu* unterstützen.« »Jeder muß da*nach* trachten, seine seele vom bösen rein *zu* erhalten.« The German just like the regular early Middle English examples have the first preposition and the preposition before the infinitive separated by objects. In Middle English the object soon became permanently established after the prepositional infinitive. This brought the preposition immediately before the preposition "to" of the prepositional infinitive. The use of the infinitive here after the two prepositions was so clumsy a form that it found little favor and gradually disappeared. It is still found a few times in Caxton: "wythout to make any noyse" (Aymon", 78, 24). Mr. Kellner in his "Historical Outlines of English Syntax", p. 249, remarks on this passage: "This construction is due to the French original." This remark belongs to a long list that ought to be striken out of our learned literature. They will soon appear very queer to readers, for we are fast coming to the clear insight that French influence upon English syntax has been greatly overestimated. This clumsy construction with two prepositions immediately before the infinitive is found in the twelfth century before French had in any way influenced English syntax. It is remarkable that scholars who have discovered French influence here did not also discover it in German, where this same construction differing only in the word-order has become permanently fixed: »Er schickte den knecht, *um* das pferd *zu* holen.« »Er ging weg, *ohne* abschied *zu* nehmen.« In English, on the other hand, this construction survived in only one case, that of "for to" in purpose clauses and that did not become permanently established in the language. Later the "for" disappeared, as the "to" was felt as sufficient.

In all other cases the gerund took the place of the infinitive after prepositions, as its form had been associated with prepositions form the beginning of the ninth century. The gerund by reason of its simple and pliant form soon gained a wide territory in this category, much wider than had ever been attained by the infinitive. Its extensive development here soon gave English one of its most distinctive features.

In another function the infinitive held its own much better against the encroachments of the gerund, namely, as the subject or objects of verbs: "To see him is to love him." "To be or not to be, that is the question." Also the gerund can be used here, sometimes, with a different shade of meaning, sometimes without any difference whatever. Mr. Sweet in his "New English Grammar", II, p. 120, thinks that the infinitive form of statement is sometimes felt as more forcible. Thus it would weaken the two sentences given above if the gerund were substituted for the infinitive. Mr. Sweet also remarks that the infinitive sometimes emphasizes the idea of action and quickness, while the gerund has a more general meaning. Thus "to see is to believe" means "seeing is immediately followed by believing", while "seeing is believing" means "seeing as a general rule is followed by belief." The writer has tested these rules for years and has discussed them with his colleags, but this extended study has not led to a confirmation. In case of the utterance "to be or not to be" the infinitive has been hallowed by use in an immortal masterpiece. Moreover, in this one case the gerundial form "being" has also a concrete meaning and hence the verbal force in this one gerund is not as strong as it usually is. In many examples the gerund is just as emphatic as the infinitive. Thus "To an unhappy man *dying* is often easier than *living*," is just as forcible as "To *die* is often easier than to live". Also Mr. Sweet's statement that the gerund is used for general truths and that the infinitive indicates quickness of action might be turned completely around: "I have often heard it said that '*to know*' all is to *forgive all*', but in this case *knowing* all wasn't followed by *forgiving* all." In this case the general truth is in the infinitive, while the idea of rapid action is expressed by the gerund. The best rule here is no rule at all, for no sharp differentiation between them has as yet taken place. Very

often the gerund and the infinitive are equally good. Sometimes the one or the other sounds a little more natural. In many cases, however, we do not use the gerund at all, while in many other cases the infinitive cannot be used. Thus we cannot say: "I hope *meeting* (for *to meet*) her soon", nor "I avoid *to interfere* (for *interfering*) in other people's affairs". Foreigners need lengthy lists here for guidance, but English-speaking people can safely follow their own feeling. The gerund has been gradually gaining ground here, but the infinitive is still widely used.

At one point the infinitive has in large measure supplanted the gerund. In Old English the gerund was quite commonly used with the preposition "to" to express purpose, end, result: "þa steorran sint mannum to nihtlicere lihtunge gesceapene" (Sweet's "Selected Homilies of Ælfric", p. 28). "the stars are created to give light to men at night", literally "are created for men for nightly illumination". The form "mannum" is a dative of interest. The gerund "lihtunge" is a verbal noun but it did not have at this early date sufficient verbal force to take an accusative object. The construction had a different aspect in the twelfth century: "summe nolden his lare underfon *heom* sylfe to rihtunge" ("Twelfth Century Homilies", p. 8) "Some did not desire to receive His (Jesus') teaching for the purpose of reforming themselves." Here "*heom*" may possibly be the dative of interest which we have seen was the common Old English construction. It may, however, also be an accusative, the object of the gerund "rihtunge", for the dative and the accusative of the pronoun had at this time the same form. Elsewhere in this work we even find a clear accusative form: "þe Hælend to heom spæc swiđe ilome on moniȝe biȝspellum, heoræ *mod* to trymynge" (p. 18) "The lord had spoken to them very often in many parables in order to strengthen their minds". The form "mod" here is an accusative, for the dative would be "mode". The distinction between the dative and accusative of nouns is well preserved thruout this book. With the change of the dative to the accusative in this construction the gerundial construction became completely identical with that of the infinitive. Later Wyclif often used the form in *-ing* in certain set expression here were in Old English the infinitive was used: "Nyle ȝe gesse that I am *to accusinge* ȝou

anemptis the fadir" (John 5 : 45). In the same sense we find the infinitive in the Corpus MS. in John 1 : 15: "seđe to *cumenne* is æfter me". In both cases we find in the Latin the future participle in *-urus:* "Nolite putare quia ego *accusaturus* sim uos apud patrem" and "qui post me *uenturus* est". It seems unhistoric and unscientific to say as the grammarians often do that the form in Wyclif is a corrupted infinitive. Why should it not be a gerund? The two constructions had become completely identical. The form in *-ing* here is found still later in Lydgate and then disappears. Altho the gerund was quite commonly used to express purpose, the infinitive was still more common here and after a long contest won a complete victory over the gerund. On the other hand, altho the infinitive has become the exclusive form of pure purpose it is now often supplanted by the gerund in the meanings direction toward, fitness for, end, etc., which are closely associated with the idea of purpose and the original force of the preposition "to": "I will not shame myself *to give* (now *by giving*) you this." (Shakespeare's "Merchant of Ven." 4. l. 431). "Nor do I now make moan *to be* (now *about being*) abridg'd" (ib. 1. 1. 126). "Eleven hours I have spent *to write* (now *in writing*) it o'er" (Rich. III 3, 6). As the gerund can be freely used with any preposition it can express much finer shades of thought than the infinitive with its one preposition. The development here, however, is very uneven and inconsistent. We say "I spent two hours *in writing* it", but "It took me two hours *to write* it". "That is not fit *to eat*", but "The apples are good for cooking, not for eating out of hand", etc. We cannot discover here all the little forces at work in the depths of the soul. There is a constant process of constructive formation and a steady destruction of old historic structure. We are not conscious of it, nor can we see it even when we observe the operations of our minds closely, but when we look back a few hundred years we can see what a vast amount of work these silent unconscious forces have done.

Northwestern University.

George O. Curme.

THE ORIGIN OF *WOULD RATHER* AND SOME OF ITS ANALOGUES.

1. In my *Transition from the Impersonal to the Personal Construction in Middle English* (Heidelberg 1904) I discussed would rather in connection with the history of OE. *leof beon* (pp. 41—52). The oldest examples of *will (would) rather* adduced there date from 1280—90.

At the time of writing the above treatise I had not yet succeeded in tracing the idiom back to OE., nor was I in a position to account for its appearance in ME. towards the end of the 13th century. The object of the present paper is in the first place to throw some light on this question.

2. In OE. the various meanings of Mod. E. 'rather' are expressed by *ǣr (ǣrþam, ǣrþon), mā (mǣ), swīþor;* when used in connection with *willan* these adverbs help to constitute the OE. equivalents of 'had rather', 'would rather'.

ǣr. Beow. 1370—1 *ær* he feorh seleđ, aldor on ofre, *ær* he in wille, hafelan [hydan]. Boethius 22, 32 mænegum men is leofre þæt he *ær* self swelte *ær* he gesio his wif / his bearn sweltende. OE. Martyrol. 171, 1 *ær* ic me sylfne ofslea mid mine sweorde, *ærþon* ic sende mine hond ond þas fæmnan.

ær + willan. Aelfric's Lives of Saints I 350, 192—3 hi sweltan *woldon ærþan* þe hi widsocon gode and heora lif aleton *ærþon* þe heora geleafan. Ibid. I 374, 179 . . . we on bocum rædađ be sumum treowfæstum wife þe *wolde* hire lif forlætan *ærþan* þe heo luge. Ibid. I 420, 102. Se cwellere . . . *wolde* mid him sweltan *ærþan* þe he hine sloge. Ibid. II 68, 29. fela . . . *woldon* heora lif forlætan *ærþan* þe heora geleafon. Ibid. II 72, 85—6. þa *wolde* eleazarus werlice sweltan *ærþan* þe he godes. æ. forgegan *wolde.*

ma. Past. Care 120, 22 he . . . licet wiđ hie *ma* geferrædenne đone ealdordome. Ibid. 122, 2 Ond đeah hwilum giet swiđur hie gesyngiađ on đæm þe hie healdađ *ma* geferrædenne & efnlicnesse đonne ealdordom wiđ đa yflan & đa unryhtwisan. Ibid. 140, 17 . . . he đonne *ma* ne wilnige đæt he

self licige his hieremonnum donne Gode. Ibid. 148, 8 wenađ men đæt he hit do for kystum, & biđ deah for gilpe *ma* donne for lufan. Boethius (Sedgef.) 19, 17 þu cwist dæt we hæbban þe beswicenne, ac we magon cweþan *ma* þæt þu hæbbe us be[swicenne]. Greg. Dial. (Bibl. d. ags. Pr. V) 72, 18 MS. C heo wæs *ma* scamiȝende for manna onsyne, þonne he wære þone Ȝodes dom ondrædende (= MS. H. he scamode . . . *swyđor,* þonne . . .). Ibid. 77, 1, MS. C ic wene . . . we maȝon *ma* behealdan þysne were . . . in æteownysse þæs idlan ȝylpes . . . þonne we maȝon ȝeþencan . . . (= MS. H we maȝon þysne wer . . . *swyþor* beȝyman . . .). Ibid. 279, 2 þa ȝeceas he *ma*, þæt he wolde mid ȝastlicum ȝiftum beon Ȝode ȝeȝearwod, þonne heo mid lichamlicum ȝiftum wolde beon to hwylcam woruldmen geþeoded. Matthew (Bright) X 5—6 Ne fare ge on þeoda weg, and ne ga ge innan Samaritana ceastre; ac gađ *ma* to þam sceapun (= Vulg. sed *potius* ite ad oves) þe forwurdun Israhela hiwrædene. Ibid. X 28 And ne ondræde ge þa đe eowyrne lichaman ofsleaþ . . . ac ondrædaþ *ma* (= Vulg. sed *potius* timete) þone þe mæg sawle and lichaman fordon on helle (In both these texts Wycl., Tynd. The Auth. V. and the Rev. V have *rather*). Apoll. of Tyre X đa Apollonius forlet his þone wurđfullan cynedom and mangeres naman þar genam *ma* þonne gifendes (= . . . mercatoris *magis* quam donatoris nomen).

ma + willan. Boethius 124, 25 ic næfre ne geseah ne geherde nænne wisne mon þe *ma wolde* bion wrecca ⁊ earm ⁊ elđiodig ⁊ forsewen, þonne welig ⁊ weorđ ⁊ rice ⁊ foremære on his agnū earde. Greg. Dial. 186, 25 *ma* he *wolde* þæs deađes drync drincan, þonne he wolde þæt mennisce wite ⁊ scame ræfnian for þam ȝylte swa myceles morđes. Bede, Eccl. Hist. (Miller) 456, 21 hi . . . *ma woldon* of þære stowe gewitan þonne hi woldon rihte Eastron healdon.

swiþor. Beow. 960 uþe ic *swiþor* þæt þu hine selfne geseon moste. Orosius 126, 32 hit *swiþor* is of þara biscepe gehlote ⁊ of heora agenre gewyrde þæt þæt hie secgad þonne of þare goda mihte. Ibid. 256, 13 Wyrþigre wrace hie forwurdon đa . . . þæt þa heora synna sceoldon hreowsian ⁊ dædbote don *swiþor* þonne heora plegan began. Boethius 89, 15 ac get *swiđor*[1]) hi ablendađ þæs modes eagan þon hi hi ascirpan. Greg. Dial. 8, 13 full maneȝa men wæron, þa þe onæleđ ⁊ ȝetihtađ þa bysna ȝodra wera *swyþor* þonne þa lare to þære lufan þæs heofonlican eđles. Apoll. of Tyre XX ac ic blissige *swiđor* (= immo gratulor), đæt þu miht đurh đa lore, þe þu æt me underfenge, þe silf on gewrite gecyđan, hwilcne heora þu wille. Bede, Eccl. Hist 36, 4 (Schipper I 336, p. 21) Forđon đe đu þone mangengan ⁊ þone wiþfeohtend ⁊ þone forhucgend ura goda đu me helan woldest *swyđor* þonne minum đegnum secgan[2]). Rule of St. Benet (Bibl. II) 11, 14 . . . he ælc ȝod and haliȝnesse mid ȝodum dædum *swiđor* tæce, þonne mid worda lare (Winteney Version 15, 29: *swyđor;* Logeman 13, 2: *swyđor;* Lat.: amplius). Blickl. Hom. 25, 10 þa men þe þissum uncystum fylgađ, ne healdaþ

---

[1]) Cf. Aelfric, Grammar 241, 1 *immo* gyt mâ ođđe gyt swŷþor byđ on gecorennysse.

[2]) According to Klaeber (Anglia 25, 283—4) *me* may stand for *ma, mæ,* so that *swyđor,* which only occurs in one MS., must have been added by the scribe, who misunderstood this *me.*

hie Drihtnes bebodu ne his bysenum ne fylgeađ; ac hie *swýþor* fylgaþ deofles larum. Ibid. 59, 32 Swyþe soþlice we magon geþencan þæt hit (= lif) biþ deaþes ylding, *swiþor* þonne lifes. — See further 207, 19; 225, 33; 227, 21. Aelfric, Hom. on Judith (Bibl. III, IX) 174 Cwædon, þæt hi hopodon to þam muntum *swiđor*, þonne to wæpnum ođđe to ænizum wizze. Aelfric, Hom. (Thorpe) p. 54 đa giftu beođ herigendlice, đe for bearnteame beođ gefremede *swiđor* þonne for galnesse; cf. Ibid. p. 70: Se nyđemysta stæpe is on geleaffullum læwedum mannum, þe on rihtum sinscipe wuniađ, *swiđor* for bearn-teame þonne for galnesse, and also Aelfr. Sigewulfi Interrogationes 443: he swa dyde *swiđor* for bearnteame þonne for galnysse. Ibid. p. 318 we sceoldon gescyldan þa soþan lufe a seođe us gelæt to đam Lifigendam Gode, *swiđor* đonne þa æhta đe us ateoriađ. Ibid. (Sweet, Selected Hom.) V 222 geearnige *swiþor* Godes mildheortnysse. Ibid. VII 172 we sceolon wendan ure mod to Godes lare *swiþor* þonne to ænigre wrace. Aelfr. Lives of Saints, I 130, 214 ne scealt þu . . . for đinum lichaman anum þe lætan fullian, ac *swiþor* for hihte þære ecan hælđe. Ibid. I 176, 111 Se ælmihtiga herađ *swiþor* manna mod þonne heora mycclan ylde. Ibid. I 384, 2 Se wæs to cynincge ahafen *swyþor* for folces gecorennysse þone đurh godes ræd. Ibid. II 74, 113 We synd gearwe to sweltenne *swyđor* þonne to forgægenne. Further instances: Ibid. II 222, 38; II 222, 48; II 304, 1362; II 424, 393. Aelfr. Grammar, 271, 17: clam is *swiđor* adverbium, þonne praepositio.

swiþor + *willan.* Aelfric, Be Hester (Bibl. III, VIII) 143 him þa þuhte to waclicre dæde, þæt he fordyde hine ænne, ac *wolde* miccle *swiđor* eall þæt manncyn fordon Iudeisces cynnes. Ibid. 310 ic *swiđor wille,* þæt man ofslea eac Amanes magas. Aelfr. Lives of Saints, I 272, 152 God cwæđ þæt he nolde þæs synfullan deađ, ac he *wile swyþor* þæt he gecyrre fram his synnum and libbe. Ibid. II 320, 79 Næs me næfre gewunelic þæt ic worhte fleames. ac ic *wolde swiþor* sweltan gif ic þorfte for minum agenum earde.

3. The following quotations illustrate other ways of expressing 'will (would) rather' in OE.

Orosius 96, 18 he . . . him seegan het þæt he *geornor wolde* sibbe wiđ hiene þonne gewinn. Ibid. 122, 9 *Geornor* we *woldon*, cwæđ Orosius, iowra Romana bismra beon forsugiende þonne secgende. Past. Care 116, 10 Đonne biđ đæt rice wel gereaht, đonne se þe đærfore biđ *swiđur wilnađ* đæt he ricsige ofer monna unđeawas đonne ofer ođre gode menn. Aelfric, Homilies (Thorpe), 154 Benedictus *gewilnode swiđor* to đoligenne earfodnyssa and geswinc for Gode, þonne he cepte woruldlice herunga. Greg. Dial. 98, 10 ac Benedictus *zewilnode ma*, þæt he þrowode þyses middaneardes yfel þonne þa herunza.

For instances of *leofre beon* see *Transition,* p. 7.

4. Only three of the collocations instanced above need claim our attention, namely *ær* + *willan*, *ma* + *willan,* and *swiþor* + *willan;* the others appear to have fallen into disuse at the end of the OE. or the beginning of the ME. period.

Swiþer + *willen* is not found in ME. either; this is owing to the circumstance that for some reason unknown to us the

comparative *swiper* became obsolete in early ME., although the positive *swipe* continued to be quite a usual adverb down to the end of the ME. period.

OE. *ma* + *willan* shared the fate of *swipor* + *willan* (*mǭ* in the sense of 'rather' does not occur in ME. as far as I am aware), so that of the three idioms under discussion only one was left in ME. Still, if we want to account for ME. *raper* + *willen*, we require them all three. In ME. as in Mod. E. *raper* + *willen* forms three constructions, which may be represented as follows:

a) Rather than betray my country, I *will (would)* die; or: I *will (would)* die, *rather* than etc.

b) Rather will (would) I (or: I *will, would*) die than betray my country.

c) I *will (would) rather* die than betray my country.

5. Now a glance at the instances quoted above will make it clear to any one that type *a* must have descended from *ær* + *willan*, the only difference between the letter idiom and its OE. prototype being the substitution of *raper* for *ere*.

That *raper* should have come to be used in ME. instead of, and side by side with *ere*, is nothing surprising, for in many cases OE. *hrapor* = 'sooner', 'more quickly' means practically the same as *ær* = 'before'. The earliest instance of a type *a* construction arising from this substitution, dates from the last quarter of the 13th century, viz.:

1280—90 South Eng. Leg. 162, 1943—4 Deth *ichulle* wel fain take . . . *rapur* þane heo (holi churche) spille.

6. Type *b* constructions agree formally with the instance of *ma* + *willan* from *Greg. Dial.* quoted above, although they may just as well represent OE. constructions with *ær* like *Beow.* 1370—71 *ær* he feorh seleð, aldor on ofre, *ær* he in wille, hafelan [hydan], and *OE. Mart.* 171, 1: *ær* ic me sylfne ofslea mid mine sweorde, *ærpon* ic sende mine hond on þas fæmnan, in which *will* is understood: he *will rather* give up life . . .; I *will rather* kill myself with my sword. In fact, the earliest instance of such a *b* construction that I can adduce, certainly arose from an older idiom containing *ær*. In the Cotton Caligula text of *Laȝamon's Brut* line 3943 runs as follows:

Ær ich þe slæ mid mine spere, *ar* þu hit sule aȝe.

In the Otho text this line has been changed into:

c. 1250. *Raþir* ich *wolle* þe slean mid mine spere.

7. We now come to type *c* constructions of *raþer* + *willen*. These must have arisen from *ma* + *willan* and *swiþor* + *willan*, and also owe their origin to a process of substitution. The connecting link between the older and the newer idiom seems to be constituted by *þy hraþor*, which is occasionally used in the same sense as *ær*, *ma*, and *swiþor*, namely to express priority or preference, e-g.

Boethius 68, 18: þeah mon nu hwone godra mid rihte herige / soð an segge, ne sceal he na *þe hræþor* to ungemetlice fægnian ðæs folces worda; ac þæs he sceal fægnian ðæt hi him soð an seggað. Ibid. 73, 18 þeah hi nu gegaderian ealle þas andweardan good, nabbað hi no *þy hraþor* fulfremed good on ðæm. Daniel 755 No þæt þin aldor æfre wolde, godes goldfatu in gylp beran, ne *ðy hraðor* hremde ðeah þe here brohte israela gestreon in his æhte geweald . . . Aelfric, Judiþ (Bibl. III), 253 . . . hi moston ealle endemes forwurðan buton hi *ðe hraðor* to his ræde ʒebuʒon. Cf. OE. Hom. 1st Series p. 45. Lauerd . . . Nu ic þe bidde . . . þat þu heom milcie þes *þe redþer* þet ic to heom com. Ibid. p. 269 feirnesse and lufsum web, flesch hwit underschrud makes moni mon beo luued *te rader* and te mare. Laʒ. 10973 (Cal.) *þe ræder* he dæð þolede.

As *swiþer* became obsolete in early ME., *(þe) raþer* came to be used exclusively in cases where OE. employed *swiþor* or *ma*.

8. The use of *hraþor* in connection with *willan* to express preference began in OE. In *Alfric's Grammar* we find on p. 241, 2—3:

magis swyþor: *magis hoc uolo, quam illud* swyðor oþþe hraðor ic wylle þis, þonne ðæt.

It is difficult to decide whether *oþþe* is used here to identify (cf. Lat. *vel, sive)*, so that Aelfric wants to say that in the example he gives either *swyþor* or *hraðor* might be used without any difference, or whether *oþþe* expresses an alternative here (= either . . . or). Aelfric uses the conjunction in both senses. Cf. p. 265, 5: *Satisne est* oðde *estne satis?* is ðær genoh la? and p. 259, 17: *lege aut scribe* ræd oðde writ. After all, this is a point of minor importance; the principal thing is that *would rather* is an idiom that can be traced back to OE.

9. After having thus accounted for the origin of *will (would)* rather, I will give a number of instances of the idiom, taken from ME. and early Mod. E. texts.

Type *a*.

1369 Chaucer, Book of the Duch. 240—2 *Rather* then that I shulde deye . . . I *wolde* give thilke Morpheus . . . the alderbeste Yift. 1386? Id. Cant. T. B 225 *rather* than I lese Custance I *wol* be cristned. 1450 James Gresham in Paston Letters (Edinb. ed. 1910) I, p. 158 For it is told me *rather* thanne he shuld fayle of a shiref this yeer comying for his entent, he *wole* spende m[li]. (£ 1000). 1465 John Paston in Past. Lett. II 235 I *wold* make my doblet all worsted for worship of Norffolk, *rather* thanne like Gonnores doblet. 1469 Malory, Morte Darthur 311, 1—2, *rather* than I shold lese my heede I *wille* fyghte for hit. 1481 Caxton, Reynard p. 79 I *wold* alle to gydre auenture for his loue, *rather* than I shold see hym destroyed. 1528 Rede me and be not wrothe, p. 47 *Rather* then the gospell shulde be comone . . . He *wolde* gladly soffre marterdome. 1553 Roister Doister, p. 39 *rather* than with such a loutishe dolte to marie . . . [she] *woulde* lyue a poore lyfe solitarie. 1553 Respublica (Brandl, Quellen des weltl. dramas) I 3, 157 I *wolde* have a bone here *rather* then a grote. 1592 Arden of Fevershame (Shakesp. Apocryha) I 272—3 . . . you shew a noble minde, That *rather* then youle liue with him you hate *Youle* venture lyfe, and die with him you loue. Ibid. V 1, 228 *Ile* go to Roome *rather* then be forsworne. 1593 Peele, Edward I (Malone Soc.) 677—8 *Rather* than he wil lose his wenche, He *will* fight ab ouo vsque ad mala[1]). 1594 Shakesp. Lucrece 76—7, . . . The coward captive vanquished doth yield To chose two armies, that *would* let him go, *Rather* than triumph in so false a foe. c. 1595 Id. Henry VI C. I 1 224, Thou *would'st* haue left thy dearest heart-blood there, *Rather* then haue made that sauage Duke thine Heire. bef. 1598 Id. Two Gent. of Verona V 4, 35 Had I beene ceazed by a hungry Lion, I *would* haue beene a break-fast to the Beast, *Rather* then haue false Protheus reskue me. c. 1600 Id. Much Ado II 3 183 She *will* die . . . *rather* than shee will bate one breath of her accustomed crossnesse. c. 1610 Id. Coriolanus II 1 253 Oh he *would* misse it, *rather* then carry it.

Type *b*.

1280—90 S. E. Leg. 164, 2017 *raþur ichulle* him þer-to helpe: so muche so ich mai. Ibid. 127, 735 *Raþer* he *wolde* to martyrdom beon ido. þane holi churche were so bi-neoþe. Ibid. 153, 1620 *Raþer* he *wolde* deth a-fonge þane þolie heore luþere wille. Ibid. 154, 1678 Seint Thomas swor þat bi is daiȝe he nolde þarof holde non *Raþer* he *wolde* deth a-fonge. 1377 Piers Pl. B. IV 5 (= C V 5) But resoun rede me þer-to *rather wil* I deye. c. 1386 Chaucer, C. T., A 487 Ful looth were him to cursen for his tythes, But *rather wolde* he yeven . . . Un-to his povre parisshen aboute of his offring. 1469 Malory Morte Darthur 851, 21 I wyl not say that it shal be so | but *rather* I *wyl* here in thys world be chaunged his lyf. c. 1489 Caxton, Blanchardyn 120, 16 *rather* she *wolde* deye, than she sholde see suche a sorowe to be fall to her. Ibid. 122, 16 *rather* he *wold* haue deyed than to haue falsed his feyth ayenst her. c. 1500 Robin Hood (Percy): *Rather Ild* meet with that proud outlawe Than fortye pound soe good. c. 1500 Melusine

[1]) Really a blending of type *a* and type *b*.

202, 22 *rather* I *wold* dey than to suffre & see my peuple so murdryd before me. Ibid. 203, 33 Sith now it is thus vnfortunatly happed with me, *rather* I *wyl* dey than to lyue. 1567 Gismond of Salern (Brandl) II 2, 51 *Rather* I *will* consent vnto my death, than so to spend my dayes in pining woe. 1593 Marlowe, Edw. Sec. I 4, 198 Mortimer . . . love not him. Queen Isab. No, *rather will* I die a thousand deaths.

Type *c*.

1280—90 S. E. Leg. 99, 264 'Mahem', he seide, 'ȝwat schal ich do? hov schal ich bi-leue allone? Ȝwi *nelt* þou *raþer* fette me þanne soffri alle mine men to leose. Ibid. 110, 134 And bote he here weddi wolde: heo nolde christinedom a-fongue, he seide heo *wolde raþer* tuyrne aȝen In-to hire owene londe. c. 1372 Chaucer, Compl. unto Pite 46 whan I al this company ther fond That *rather wolden* al my cause spille Than do me help, I held my pleynte stille. c. 1380 Wyclif, Sel. Works III 380 þo blynde puple . . . *wil raþer* gif to waste housis of freris þen to parische chirchis (NED.). 1379—83 Ch. Troil. and Cris. V 47 Why *nil* I *rather* with a man or two Stele hir a-wey? 1386? Id. Cant. T, E 1169 thogh the coyne be fair at ye, it *wolde rather* breste a-two than plye. 1393 Gower, Conf. Am. IV 2756 I *wolde raþur* Atropos . . . mi hadde from mi moder cast. 1400—50 Two M. E. Hist. from Hell (Zürich 1891) II 43 Man yf thou wyste what hyt were, To take another then þy wife, Thou *woldest raþer* suffer here. 1440 Wars Eng. in France (1864) II 457 They . . . *wolde rather* that the paix were letted thanne he shulde be delivered and come hoome (NED.). c. 1450 Compendious Olde Treatyse (in Rede me &c.) p. 175 Also Paul saith in the same Chapter. I *will rather* fyue wordes to be spoken to the onderstanding of men then ten thousand yat they vnderstand not. 1469 Malory, Morte Darthur 235, 33—4 rather than I sholde so be faren with all I *wolde rather* be slayn manly in playn bataille[1]). Ibid. 314, 4 I *wille rather* yelde me to yon than dye. Ibid. 774, 37 I *wylle rathe r*slee myself than I wylle goo 1481 Caxton, Reynard p. 18 I *wyl rather* be the messager my self for to goo and paye him. 1528 Rede me &c. p. 81 But yf they knewe as muche as I | They *wolde rather* on theym complayne. 1533 More, Apol. XXXVII, Wks. 903, 1 He *wolde* . . . *rather* suffer them (= his harmes) paciently, then to . . . proue them with his forth comming againe (NED.). 1544 Ascham, Toxoph. p. 104 You *rather woulde* haue a manne go some other way to worke. 1559 Id. Works II 21 I *will rather* tell you then how it (= medicine) did comfort me, than . . . Ibid. II 145 take heed of such men, yea, and of me too, if you should understand me to be of that sort that *rather will* seek yours than you, and *rather will* seek by you to bear and face out a ruffling . . . than &c. 1553 Roister Doister p. 38 I *will rather* haue my Cote twentie times swinged, Than on the naughtie wag not to be auenged. 1579 Spenser, Reformed Versifying (Eliz. Essays I) 91, 35 But I *woulde rather* I might yet see youre owne good selfe: c. 1590 Sir Thomas More (Shakesp. Apocrypha) III 1, 164 Praise Moore . . . In hope his highnesse clemencie and mercie, which in the armes of milde and meeke compassion *Would rather* clip you . . . then to leaue you to the sharp rodd of justice . . . 1591 Harington, Apology for Poetry (Eliz. Essays II) 209, 11

[1]) Really a blending of type *a* and type *c*.

The other kindes I *will rather* excuse then defende. 1593 Marlowe, Edw. Sec. I 4, 239 *I'll rather* lose his friendship, I, than grant. Ibid., V 6, 52, I *will rather* die, Than sue for life, unto a paltry boy. c. 1593 Shakesp. Henry VI A V 4, 144 *Ile rather* keepe That which I haue, than courting for more. c. 1594 Id., Henry VI B III 1, 297 I *rather would* haue lost my Life betimes, Then bring a burthen of dishonour home. 1597 Id., Rich. Third III 7, 161 I *would rather* hide me from my Greatnesse . . . Then in any Greatnesse couet to be hid[1]). 1598 Id. Merch. of Ven. I 3, 156 You shall not seale to such a bond for me, *Ile rather* dwell in my necesstie. c. 1601 Id. Jul. Caes. V 5, 7 *Ile rather* kill my selfe. 1602 Id. Merry W. II 2, 316 I *will rather* trust a Fleming with my butter . . . then my wife with her selfe. 1604 Id. Meas f. Meas. V 396 I *would* not *rather* Make rash remonstrance of my hidden powre, Then let him so be lost. 1605 London Prodigall (Shakesp. Apocr.) III 3, 266 . . . if I part with one Angel, hang me at a poste. *Ile rather* throwe them at a cast at Dice, as I haue done a thousand of their fellowes. c. 1605 Chapman, Conspiracy of Byron IV 1, 201 men *will rather* thrust into the storms Of better-grounded states than take a shelter Beneath their ruinous and fearful weight. 1607 Id. Bussy d'Ambois II 1, 483 *I'll rather* die than seem Not to be strange to that I most esteem. 1607 Fair Rosamund (Percy): But wanting you, my life is death; Nay, death *Ild rather* chuse! 1609 Ben Jonson, Silent Woman VI 2, 88, Mrs. Otter. Kisse mee, sweet master. Trve-Wit. and proue him a slaundering knaue. Trv. *I'll rather* beleeue you, lady. Ibid. IV 5, 220 before god, you shall hang no petarde here, *I'll* die *rather*. Ibid. V 3, 139, No, I *would rather* shee were of none, then to be put to the trouble of it.

10. That among the above quotations instances of type *a* and of type *b* constructions are far less numerous than those of the third type, is not a mere accident. It is true, in some cases a type *c* construction is preferable to either of the other two, still this is not the only reason. As has been stated above (§ 5), *rather* came to be used side by side with *ere*. The use of *ere* (and of *ǫr* < Scand. *ār*) to express preference was even frequent in Tudor English; *or* survives in modern Scotch (see NED.). Hence in ME. and in early Mod. E. we often find *ere (ever)* + *will*, *or* + *will* where at the present time *would rather* or *had rather* would be employed.

Type *a*.

1536 Tyndale, Works II 235 The flesh . . . would be exalted and lift up on high, *yer* than cast down (NED.). 1557 Jacob and Esau (Dodsley II) p. 214 I *would* fast and fare ill, *ere* I ate of that price. 1550—1600 Sir Andrew Barton (Percy) 119—20 Yet *Ile* bring him and his shipp to shore, *or*

---

[1]) The value of this quotation is doubtful. The folio has *would rather*, the 1st, 3rd and 6th quartos, the only ones I have been able to consult, read *had* rather.

to Scottland hee shall carrye mee. 1598 Shakesp. Henry IV A II 2, 22 *Ile* starue *ere* I rob a foote further. 1600 Id. Much Ado II 3, 181—2 Shee *will* die *ere* shee make her loue knowne. c. 1610 Id. Cymb. V 3, 50 Those that *would* dye, *or* ere resist, are growne The mortall bugs o' th' Field. 1622 Wither, Shepherd's Resolution (Percy) 36 I *will* die *ere* she shall grieve. 1694 Lady distressed with Love (Percy) 36—7 A thousand, thousand times *I'll* dye *Ere* thus, thus in vain — ere thus in vain adore. — Cf. modern Scotch: 1814 Scott, Waverley XLII He *wold* scroll for a plack the sheet, *or* she kenn'd what it was to want (NED.).

Type *b*.

c. 1230 Hali Meidenh. 45 Hu he . . . þoleden stronge pines *ear* ha *walden* nimen han. c. 1425 Wyntoun, Cron. VII, Prol. 32 Swa *erare will* I now ches me To be reprowyd of sympilnes Ðan blame to thole of wnkyndnes (NED.). c. 1470. Golagros & Gawain 511 *Or* thay be dantit with dreid, *erar will* thai de (NED.)[1]. 1567 Drant, Horace, Epistles, Ep. XVII *Or* he *would* weare a suite of silke the winter should him kill (NED.). 1605 Shakesp. Lear II 4, 289 But this heart shall break into a hundred thousand flawes *or* ere *Ile* weep.

11. Frequently *will* is expressed twice, both in the principal sentence and in the subordinate clause, as in the example taken from Aelfric's *Lives* II 72, 85—86 quoted above: þa *wolde* eleazarus werlice sweltan *ǽrþan* þe he godas ǽ. forgegan *wolde*. Such examples may be looked upon as blendings of the two types *a* and *b*.

c. 1200 Orrmulumm 6316—8, Forr *ær* þeȝȝ *wolldenn* þolenn dæþ *Ær* þeȝȝ *wolldenn* gilltenn ohht Onnȝæness Godess wille. 1375 Barbour, Bruce IX 594 In auenture till de He *wald* him put, *or* he *wald* fle (NED.). c. 1588 Marlowe, Tamb. B I 3, 91 I *would* prepare a ship and sail to it, *Ere* I *would* lose the title of a king. Ibid. I 3, 95 And I *would* strive to swim through pools of blood . . . *Ere* I *would* lose the title of a king. c. 1594 Shakesp. Henry VI B V 1, 112 I know *ere* they *will* haue me go to Ward, They *'ll* pawne their swords of my infranchisement. c. 1598 Id. Merch of V. I 2, 107 I *will* doe any thing Nerissa *ere* I *will* be married to a spunge. 1600 Id. Mids. N. Dr. I 1, 80 So *will* I grow, so liue, so die my Lord, *Ere* I *will* yeeld my virgin Patent vp Vnto his Lordship. c. 1600 Northumberland betrayed by Douglas (Percy) 83—4 he *will* lose both land and life, *Ere* he with thee *will* break his word. 1602 Shakesp. Merry W. III 5, 129 I *will* be throwne into Etna, as I have beene into Thames, *ere* I *will* leaue her thus. 1604. Id. Meas. f. Meas. II 4, 103 Th'impression of keene whips *I'ld* weare as Rubies . . . *ere I'ld* yeeld my body vp to shame. Ibid. III 2, 124 *Ere* he *vvould* haue hang'd a man for the getting a hundred Bastards, he *vvould* haue paide for the Nursing a thousand. 1608 Merry Devill of Edmonton (Shakesp. Apocrypha) II 3, 75 *ere* yong Ierninghams *Ile* bee, I *will* turne mad to spight both him and thee. c. 1650 George Barnwell (Percy) 81 I've

---

[1]) Really a blending of *a* and *b*.

a sister richly wed, *I'll* rob her *ere I'll* want. Ibid. 89—90 *Ere* I *will* live in lack . . . *I'll* rob his house. Ibid. 93—4—5—6 Was I a man, *ere* I *Would* live in poor estate; On father, friends, and all my kin, I *would* my talons grate.

Compare modern Scotch: "I *wad* starve *or* I *wad* be obleig't to the like o'him (NED.).

12. In OE. *ær* is sometimes expressed twice, i. e. at the beginning of the principal sentence as well as at the head of the clause; see also the quotation from *Orrmulumm* in § 11. As *raþer* was felt to be synonymous with *ere* (see § 5), *ere* . . . *ere* might of course be replaced by *raþer* . . . *ere*, or by *ere* . . . *raþer*, although I cannot adduce any instances to show that the latter substitution actually occurred. The following three passages contain *raþer* . . . *ere:*

c. 1330 King of Tars 44 Rather wolde i spille my blod . . . *Ar* heo scholde wedde a Sarazyn[1]). 1481 Caxton, Reynard p. 91 But and the prynce had nede of them or their good they sholde *rather* suffre hym to deye or fare right hard *er* they *would* gyue or lene hym. 1605 London Prodigall (Shakesp. Apocrypha) I 1, 29—31 the Landlord of himselfe, which is the heart of his body, *will rather* intombe himself in the earth, *or* seek a new Tenant to remaine in him.

In the following quotation *rather* is redundant:

1592 Arden of Feversham (Shakesp. Apocrypha) I 620 *Rather or Ile* leaue sweete Susans loue, *Ile* do it.

That instances *raþer* . . . *ere* do not occur more frequently, is no doubt owing to the circumstance that in ME. and early Modern English there were other ways of expressing the meaning of *ere* or of *rather* twice over, as will be shown later on.

13. In OE. the preposition *beforan* is occasionally used to express precedence, as:

Boethius 32, 18 þæs menniscan lifes gecynd is þæt hi þy anan seon *beforan* eallū oðrū gesceaftum (. . . ceteris rebus excellat). Blickling Hom. 167, 22 S. Johannes gæþ *beforan* eallum oþrum witgan.

For illustrations of the use of *before* in this sense in ME. and Mod. E. see the NED. i. v. *before*, B 10.

Now it is not a long leap from 'precedence' to 'preference', and it need, therefore, not surprise us that in early ME. the preposition *before* came to be used in the sense of 'in preference to; for examples see the NED. l. c. B 11, where the last instance is: '*Mod.* They would die *before* yielding.'

---

[1]) This is the reading of the Vernon Ms. The Auchinl. Ms. reads: Ich *wald arst* spille min hertblode . . . Cf. § 17.

The NED. also gives one instance of the conjunctive *before* = 'rather than' (l. c. C 2, *Merch. of V* III, II, 303) and adds: '*Mod.* I will die *before* I submit.'

The word *Mod.* prefixed to the above two quotations seems to imply that Dr. Murray wants the use of *before* in connection with *will* to be looked upon as quite a modern innovation. The fact is, however, that it is at least three centuries old. So far I have not come across any ME. examples, but I should not be surprised if one or more came to light some time, as *before* means exactly the same as *ere*, and so there is no reason why *will* + *before* should not have been used as a substitute for *will* + *ere* in ME.

The earliest instances I can give are:

Type *a*.

1588 Marlowe, Tamb. B, V 1 38—40, I *will* cast myself from off these walls . . . *Before* I bide the wrath of Tamburlaine. 1604 Shakesp. Meas f. Meas II 4, 182 had he twentie heads to tender downe On twentie bloodie blockes, hee *'ld* yeeld them vp, *Before* his sister should her bodie stoope To such abhord pollution.

Type *b*.

1594 Shakesp. Henry VI B I 1, 127 France should haue torne and rent my very heart, *Before* I *would* haue yeelded to this Leaugue. c. 1595 Id. Henry VI C 1 1 245 The Souldiers should haue toss'd me on their Pikes, *Before* I *would* haue granted to that Act.

Blendings of *a* + *b* (cf. § 11).

C. 1600 Mary Ambree (Percy) 33—5 *Before* I *will* see the worst of you all To come into danger of death, or of thrall, This hand and this life I *will* venture so free. 1608 Merry Devill of Edmonton (Shakesp. Apocr.) I 3, 101 *Before* I *would* wrong the chase, and ouergiue loue Of one so worthy and so true a friend, I *will* abiure both beauty and her sight, And *will* in loue become a counterfeit.

A considerably earlier instance of this type, in which both *rather* and *before* are found, is:

1560 Misogonus (Brandl) IV 4, 26 I *will rather* runn quite away, *before Ile* go with the.

The following example aptly illustrates the process of substitution:

1597 Shakesp. Rich. Third III 2 43—4 *Ile* haue this crowne of mine, cut from my shoulders *Ere* I *will* see the crowne so foule misplaste.

This is the reading of the first quarto, as well as of the third (1602) and the sixth (1622); the other quartos I have not been able to consult. The folio, however, reads: . . . *Before Ile* see the crowne so foule misplac'd.

14. The process of substitution discussed in the preceding §, of course only affected type *a* and type *b* constructions, as *before* could (and can) only be employed to express preference when a preposition or a conjunctive adverb. Hence we never find *before* in a type *c* construction *(will + rather)*. *Rather*, on the other hand, was quite synonymous with *sooner*, a comparative occasionally met with in early ME. (OE. *sona* has no comparative), but not really used frequently till the end of the ME. or the beginning of the Mod. E. period. One of the consequences of the development of this new comparative was that *þe raþer*, which like OE. *þy hraþor* was originally used in two different senses, viz. with reference to time and to preference, gradually transferred the former of these two meanings to '*the sooner*', while it preserved the second (as in Mod. E.). The following two instances of *the sooner* are pretty early ones:

C. 1450 Mankind (Brandl) 250 Now-a-days *þe sonner* þe leuer, and þat be ewyne a-none. 1454 Paston Letters I p. 285 . . . withoute your better avyse, I and my brothyr purpose us to be with you ther at that tyme; for *the sonner* the levyr me.

Another consequence was that a new idiom arose to express preference, viz. *will + sooner*, which, again, owes its origin to a process of substitution. It makes its appearance about the end of the 16th century, and, of course, only occurs in type *c* constructions, as:

c. 1583 Sidney, Apology for Poetry (Eliz. Crit. Essays I) 172, 29 . . . the childe is often brought to take most wholsom things by hiding them in such other as haue a pleasant tast: which, if one should beginne to tell them the nature of Aloes or Ruburb they should receiue, *woulde sooner* take their Phisicke at their eares then at their mouth. 1607 The Pvritaine Widow (Shakesp. Apocr.) I 4, 65—69 *Ile sooner* expect mercy from a Vsurer when my bonds forfetted, *sooner* kindness from a Lawier when my money's spent: nay, *sooner* charity from the deuill then good from a Puritaine. 1608 The Merry Devill of Edmonton (Shakesp. Apocr.) I 1, 96 *Ile sooner* be a sinner in forsaking Mother and father. 1612 Webster, White Devil V 6, 185 I have seene a black-bird that *would sooner* fly To a mans bosome then to stay the gripe Of the feirce sparrow-hawke. 1623 Id. Duch of Malfy II 1, 51 I *would sooner* eate a dead pidgeon . . . then kisse one of you fasting. Ibid. III 2, 271 I *would sooner* swim to the Bermoothes on Two politisians rotten bladders . . . Then depend on so changeable a princes favour.

15. On pp. 46 and 47 of my *Transition* mention is made in a few words of the idiom *I had as lief*, of which two instances are quoted. The following passages illustrate this collocation more fully:

c. 1375 Scott. Leg. of Saints XXIX 390 He *had as lef* be ded as lef his wyf but remed. c. 1386 Chaucer, Cant. T. D 1574 heer woneth an old rebekke That *hadde* almost *as lief* to lose hir nekke As for to yeve a peny of hir good. 1400—50 Chester Pl. III 99 I *had as lief* thou sleppit. 1469 Morte Darthur 774, 18 we *had as lief* to departe from oure lyues. c. 1489 Blanchardyn 155, 35 I *had* almost *as lief* to deye as to reherce them vnto my said maystresse. 1519 The Four Elements (Dodsley I) p. 20 I *had as lief* be dead. 1599 Chapman, All Fools IV 1 I *had as lieve* have his head in a matter of felony, or treason, as any notary in Florence. 1607 The Pvritaine widow (Shakesp. Apocr.) III 2, 34 I *had as lieue* ha lost my neck, as the chaine that hung about it.

Shakespeare abounds in instances of *I had as lief* (Schmidt mentions no fewer than 21), and the idiom is still in regular use in many parts of England.

This 'had as lief' was an indispensable collocation; the language required an expression to denote absence of preference, just as much as it wanted a phrase to indicate that one thing was preferred to another. Besides *leofre beon* + dative (see *Transition* p. 7). OE. had the idioms *ær* + *willan, ma* + *willan, swiþor* + *willan* (see §§ 2, 3 of this paper) to perform this latter function, while in early ME. a new one came into use, viz. *had lever* (for instances of this very usual idiom see *Transition* pp. 42—44). In the 14th century the 'personal' construction I *am lever* (= I prefer) and the blending *me had lever* (*Transition* pp. 44—46) cropped up, and in the next century two more blendings, *I would lever* and *I had raþer* (*Transition* pp. 50—52) were added.

As we see, preference might be expressed in quite a variety of ways; if, on the other hand, the speaker or writer wanted to say he was indifferent, or that he would do one thing as willingly as another, etc., he had practically always to fall back upon the one idiom 'I had as lief'.

In the following two quotations we find what looks like a new departure:

1469 Malory, Morthe Darthur 781, 23, I *wold as fayne* as ye that ye myghte come in to me. 1475 Paston Letters III p. 140 My lady sweryth, and so dothe Barnard on hyr behalff, that she *wold as fayne* ye had it as eny body. Cf. also: Guy of Warw. 15th c. version 4310 Of me schalt thou haue no skathe, But Y *schall* helpe the *as rathe*. Ibid. 4794 Thou *woldyst* neuer halfe *so fayne* Helpe thy fadur . . . As y wolde . . .

Why this idiom did not get into general use, is difficult to account for.

Would as lief, on the other hand, formed a parallel to *had as lief*, and its chance of surviving was further increased by the circumstance that it constituted a companion idiom to *would lever* and *would levest*, and accordingly it became an established idiom. It first crops up in the second half of the 15th century:

Cov. Myst. 267 The Trewth *wolde* I know *as leff* as ye.

In present day English there seems to be a dialectical colouring about it.

16. When we now turn our attention to *ere* + *will* and *raþer* + *will*, we see that they have no companion idioms of the 'I had as lief' type by the side of them. As far as *ere* + *will* is concerned, this is accounted for by the circumstance that the adverbial comparative *ere* has no corresponding positive. *Raþe*, however, is usual enough in ME., both as an adjective and as an adverb; *as raþe as* = 'as soon as' even occurs (see NED.). Still, I have never come across 'wold as raþe as' [1]); if it was used at all in ME., it certainly never got beyond what might be called the innovation stage. This is really strange, as the synonymous expression *will (would) as soon as*, which is first met with in early Modern English, soon obtained a firm footing, and is still a living idiom. It may even have been in use in late ME., although so far I have not succeeded in hunting up an example. My surmise is based upon the following passage:

1475 Paston Letters III p. 142 Sir W. B. told the Kyng that my lords answer was that the Kyng *shold as soone* hav hys lyff as that place.

My lord's answer actually was, of course: "The king *shall as soon* have my life as that place." The same thing might have been expressed by: "I *will as soon* die as let the king have that place."

The use of the new idiom is illustrated in the following quotations:

1557 Jacob and Esau (Dodsley II) p. 211 Will Jacob come forth to shew comfort unto me? The whoreson hypocrite *will as soon* hanged be. c. 1598 Shakespeare, Gentl. of. Ver. II 7, 19 Didst thou but know the inly touch of Loue, Thou *wouldst as soone* goe kindle fire with snow as seeke to quench the fire of Loue with words. 1600 Id. Mids. N. Dr. III 2, 52 would he haue stolen away From sleeping Hermea? *Ile* beleeue *as soone* This whole

---

[1]) Cf. however, *schall as rathe* in § 15.

earth may be bord. 1607 The Pvritaine Widow (Shakesp. Apocr.) I 1, 133 *Ide as soon* vow neuer to come in Bed.

17. In *Reinbrun* (EETS. Extra S. 59) dating from the beginning of the 14th cent, the following passage occurs:

Y nolde haue told it for non awe: *Erst* ich *wolde* ben islawe In þis .:che batayle.

The same idiom is met with in *Piers Plowman* A IV 5:

Bote Reson Rede me þer-to *Arst wol* I dye!

In the B and C texts this *arst* has been replaced by *raþer*[1]). Two more instances of *erst* + *will* are found in *Guy of Warw.* 15th cent. version, viz:

8212 *Arste wyll* y be drawyn wyth horses stronge, Then euyr y schulde in soche a nede Ȝelde me vnto soche a quede. 11170 Thorow strenkyth y wolde not þe telle: *Arste* I *wolde* myselfe let qwelle.

The above quotations contain the prototype of the *would . . . first* in a passage familiar to all readers of Dickens's *Christmas Carol:*

Scrooge said that he would see him — yes, indeed he did. He went the whole length of the expression, and said he *would* see him in that extremity *first* (Tauch. p. 14).

The expression in question, of course, is, '*I'll* see you hanged (or: d—d) *first*'.

This use of *will* + *first* to express preference very emphatically began in the sixteenth century, when *erst* in the sense it has in the four instances from *Reinbr.*, *P. Plown.* and *Guy of W.* became obsolete. The following quotations show that "expressions" like the one delicately hinted at by Dickens were already usual enough in Shakespeare's time:

1557 Jacob and Esau (Dodsley II) p. 221 thinkest thou that Jacob Should find Esau such a lout or such a lob To suffer him to enjoy my birthright in rest? Nay, I *will first* toss him and trounce him of the best. 1596 Shakesp. Taming of the Shrew II 1, 301 Vpon sonday is the wedding day. Kate. *Ile* see thee hang'd on Sonday *first*. 1598 Ben Jonson, Every Man in his Humour II 2, 23—25 *Ile* sit in a barn with madge-howlet, and catch mice *first*. 1600 Shakesp. Henry IV B II 4, 169 *Ile* see her damn'd *first*. 1604. Id. Meas. f. Meas. III 2, 178 Duke . . . you'll for-sweare this againe? Lucio. *Ile* be hang'd *first* 1608. Merry Devill of Edmonton (Shakesp. Apocr.) I 1, 94 *Ile first* be buried quicke. 1612 Webster, The White Devil IV 3, 56 Ile not shed one teare more: — *Ile* burst *first*.

18. In § 12 attention has been drawn to the fact that in OE. we sometimes find the idea of preference expressed twice over *(ær . . . ær)*, and that in ME. and early Mod. E.

[1]) Cf. the same substitution in the quotation from *King of Tars*, § 12.

raþer . . . ere are occasionally met with. Now, as the number of idioms by which preference could be expressed, was constantly on the increase in ME. and early Mod. E., the number of ways in which preference could be denoted twice in the same sentence, of course also became very considerable.

As it would serve no purpose to try and classify the examples I have met with, I will simply quote them in chronological order.

beg. 14th cent. Guy of W. p. 478 St. 123 10—11 *Ar* ich *wald* creaunt ȝeld me Ich *hadde leuer* an-hanged be.

c. 1380 Chaucer, Troil. & Cris. III 573—4 For *rather* than men mighte him ther aspye, me *were lever* a thousand-fold to dye. 1450—1500 Cov. Mir. Pl. p. 120, *Rather* than I xuld pleynyn opynly . . . *had* I *levyr* fforsake the contry ffor evyr. c. 1460 Paston Letters II p. 67 for I *hadde lever* that ye hadde it *rather* than any person in the worlde during my liff. 1469 Morte Darthur 148, 22—23, I *hadde leuer* dye an honderd tymes . . . *rather* than I *wold* suffre that despyte. Ibid. 311, 22—23 *rather* than my lady shold lese her heed, yet *had* I *leuer* lese my hede. Ibid. 332, 10—12 I *had leuer* stryf aud debate fell in kyng Marks courte *rather* than Arthurs courte. Ibid. 774, 6—7 I *had leuer* cutte myn owne throte in tweyne *rather* than thou shouldest dishonoure me. Ibid. 774, 17—18, *rather* than ye shold putte the quene to a shame and vs alle we *had as leef* to departe from oure lyues. 1481 Caxton, Reynard p. 101 I *had leuer* that they were hanged *er* I that saide. 1514 Earl Worcester in Ellis, Orig. Lett. Ser. III, I 244 Never man . . . better loved his wife than he did, but *or* he *would* have such a woman abought hur, he *hadde lever* be without hur (NED.). 1519 Four Elements (Dodsley I) p. 20 *rather than* I *would* use such folly . . . I *had as lief* be dead. c. 1520 Hickscorner (Dodsley I) p. 171 Yet *had* I *liever* see him hanged by the chin, *Rather* than that should be brought about. Ibid. p. 192 Yet *had* I *liever* be by the nose tied In a wench's arse somewhere, *Rather* than I *would* stand in that great fear, For to go up to heaven. 1560 Misogonus (Brandl) IV 4, 26 I *will rather* ruun quite away, *before Ile* go with the. 1602 Lord Cromwell (Shakesp. Apocr.) II 2, 52—55 I *had rather* chaine me to an ore . . . *Before Ide* liue so base a slaue as thou.

Amsterdam. W. van der Gaaf.

CHAUCERS *HAUS DER FAMA.*

Wenn man bedenkt, wie leicht die dichtungen Chaucers fast durchgängig ihren sinn erschließen, so erscheint es merkwürdig, daß die versuche, in sein *House of Fame* einzudringen, so zahlreich und verschiedenartig sein konnten. Die erklärer

> clamben up on other faste,
> And up the nose and yën caste,
> And troden faste on otheres heles
> And stampe, as men doon after eles.

Jeder hat gerufen, 'What thing is that?', mancher gestanden: 'I not never what'. Und wenn auch unter den auslegern des schwierigen textes mehr als ein 'man of greet auctorite' zu nennen ist, so darf man bei der betrachtung des gedichts doch noch heute den eindruck haben, daß es sich allen bemühungen, seiner eigentlichen absicht habhaft zu werden, bisher wie ein aal zu entziehen gewußt hat. Zu einem teile erklärt sich dies natürlich aus der unvollständigkeit des werkes, das so nicht zur klaren pointe gediehen ist und im übrigen mit seinem schwerfälligen, *top-heavy* aufbau dem leser wenig entgegenkommt; dann aber scheint, daß die bisherigen deutungen nicht hinreichend genau alle einzelheiten des wortlautes, die für die gesamtauffassung erheblich sein könnten, in betracht gezogen haben. Daraus ergibt sich die notwendigkeit erneuter prüfung des gegenstandes; er lohnt sie um so mehr, als mit ihm nicht nur wichtige fragen der Chaucerchronologie zusammenhängen oder das ehrwürdige Lolliusproblem, sondern weil unserer dichtung nach dem vorgang mehrerer gelehrter gegenwärtig wohl ziemlich allgemein eine sehr bedeutsame stellung innerhalb der entwicklung Chaucers, wenn nicht gar innerhalb der geschichte des selbstbewußtseins, angewiesen wird.

I.

In seiner abhandlung über die anfänge der autobiographie in England (sitzungsber. d. kgl. preuß. akad. d. wiss., philos.-hist. classe, 1908, xxxv) hat sich Brandl auf s. 732f. auch mit HF. beschäftigt. Die dort gebotenen ausführungen müssen hier, da sie als ausgangspunkt für die folgende untersuchung dienen sollen, wörtlich wiedergegeben werden.

»Zum erstenmal auf englischem boden hat hier ein engländer seine vergangenheit, gegenwart und zukunftsfrage geschildert. In der vergangenheit hat er der liebe gedient, nach der mode der zeit, doch nur wenig lohn davon gehabt; leidenschaft und ringen nach sinnlichen gütern schafft weh; genug davon (1. buch). Er erhebt sich darüber zu den sternen, zur beobachtung des menschenlaufs von oben — man mag an Boethius und astronomische studien denken, auch an die himmelfahrt des Arcitas, die schicksalsbetrachtungen im Troilus, die Divina commedia des von Chaucer so hochgeschätzten Dante (2. buch). Seine zukunft hängt ab von der göttin Fama, die er nach Ovids vorgang in einem haus hoch in den lüften schildert, beschäftigt mit austeilung guten und bösen rufes für die verschiedenen dichter. Aber nicht auf den ruhm hat er, der dichter, es abgesehn. Nebenan ist der garten der Fama, wo alle gerüchte und erzählungen der welt zusammenfließen, wahre und falsche: da, inmitten bunter lebensreflexe, ist der dichter heimisch und wünscht sich dauernden aufenthalt (3. buch). Die summe innerer erfahrung hat uns Chaucer hier vorgelegt mit einer freiheit, die wohl nur durch die visionäre einkleidung möglich war; das ganze ist nämlich nach art des rosenromans als traum hingestellt. Sein hauptzweck war offenbar der, sich über dinge, die ihm zunächst gingen, auszusprechen; nur nebenbei deutet er an, daß er eine entlastung von seinen amtsgeschäften im Londoner hafen wünsche, um mehr zeit zum lesen und dichten zu bekommen. Realistische ausführung wäre in einem so allegorischen werke schwer gewesen; Chaucer, der sonst gelegentlich über sein aussehn, seine geldverhältnisse, seine arbeiten sehr tatsächliche mitteilungen machte, hat sich dies hier versagt; nicht auf einzelheiten kam es hier an, sondern auf den zusammenhang des seins und wollens. Überfließendes gefühl ist vermieden; dafür meldet sich jener feinsinnige humor des zuschauers, der über das eigene leiden und ringen zu

lächeln vermag. Es dauerte zwei jahrhunderte, bis die englische autobiographie, die hier zum ersten male national auftritt, in der Shakespearezeit über diese stufe hinauskam«.

Was in diesen sätzen zunächst über den inhalt der drei bücher des HF. im einzelnen ausgesagt ist, kann auf grund eingehender nachprüfung nicht ganz mit dem wortlaute selbst, der doch die vornehmste handhabe der auslegung sein muß, in einklang gebracht werden. Von einer absage des dichters an leidenschaft und sinnliche güter spricht buch I nicht; auch vom dienst der liebe hat sich der dichter kaum zurückgezogen, der Venus seine liebe herrin nennt (213) und am schluß von Aeneas' geschichte von ihr sagt:

> The whiche I preye alway save us
> And us ay of our sorwes lighte (466 f.).

Wollte man auf diese stellen besonderen nachdruck legen, so ließen sie sich für die annahme verwerten, Chaucer habe auch diese dichtung als diener der Venus geschrieben. Jedenfalls hindern sie die auffassung, der dichter habe hier von der liebespoesie nichts mehr wissen wollen. Zur not könnte man sich ja darauf berufen, daß am ende von buch I der poet den Venustempel verläßt und aufs freie feld tritt, von wo er sich dann zur höhe der weltbetrachtung aufschwingt; dem steht jedoch wiederum der inhalt von buch II und III entgegen, denn hier werden wir darüber belehrt, daß der dichter für seinen treuen und unablässigen minnedienst belohnt werden soll, dem er sich lange gewidmet hat und immer noch widmet (II 106—132), und zwar belohnt, ganz angemessener weise, durch *tydinges of Loves folk* (II 167). Somit hat buch I nicht den von Brandl ihm zugeschriebenen inhalt. Auch daß der dichter in II sich zur beobachtung des menschenlaufs von oben erhebe (nachdem er irdische güter unter sich gelassen), kann nicht ohne einschränkung behauptet werden. Er erlebt eine *sely avisioun* (5): ein adler trägt in seinen krallen, was ihm nicht leicht fällt (65 f.), den guten Geffrey empor, der schon glaubt, daß er unter die sterne versetzt werden soll, während er in wirklichkeit da oben im haus der fama jene belohnung sich holen soll für hingebende arbeit als liebesdichter (153—160). Die menschenwelt entschwindet bald seinen blicken (396 ff.); sterne und wolken, stürme und nebel, schnee und regen sieht er unter sich (456—463). Aber der lauf irdischen lebens wird hier

nirgends betrachtet. Die stimmung des dichters ist auch wenig philosophisch; er dankt für astronomische belehrungen des adlers, da er für seine poetischen zwecke sich auf information aus zweiter hand beschränken könne (485—509); der adler seinerseits wird ungeduldig, als sein schutzbefohlener beim anblick der kosmischen wunder anfängt zu fachsimpeln (464—484). Wenn bei dieser gelegenheit Chaucer an Boethius sich erinnert, an dessen philosophisch beschwingten gedanken, mit dem sein körperlicher flug es aufnimmt, so zeigt der zusammenhang, daß eine ernste betrachtung menschlicher dinge hier als ziel nicht in frage kommt, und es ist wohl auch bemerkenswert, daß der adler nach seiner phonetischen vorlesung sich bestätigen läßt, er habe diese schwierigen fragen ohne philosophische termini und sonstige subtilitäten zu behandeln gewußt (345—356). Der ganze ton ist nicht auf reflexion gestimmt. Nun gelangt zwar der dichter am ausgang von II zum haus der fama, wo er ein echo der menschenwelt vernimmt; aber davon ist erst in III die rede. Wir müssen daher sagen, daß auch buch II in der zusammenfassung von Brandl nicht überzeugend wiedergegeben erscheint.

Endlich das schlußbuch der dreiteiligen allegorie. Vom standpunkte der komposition muß es als ein schwerer mangel bezeichnet werden, daß der titel der dichtung nicht schon in den beiden früheren abschnitten durch den inhalt gerechtfertigt wird, zumal die ankündigung dessen, was Chaucer im haus der fama hören soll (II 164—191), in keinem punkte zu dem stimmt, was er dort wirklich sieht und hört (III, —777); und Pope traf nicht so ganz daneben, wenn er riet, das dritte buch zuerst zu lesen, wenn man es mit seinem *Temple of Fame* vergleichen wolle; doch ungleich wesentlicher erscheint der mangel, daß selbst die darstellung von III etwa 800 verse braucht, um nicht zum thema zu kommen. Denn der dichter ist in das haus der fama getreten in erwartung von neuigkeiten, die ihm dort nicht zuteil werden (794—816). Die ganze beschreibung der ruhmeshalle ist also nichts als eine große abschweifung. Daraus folgt, daß Chaucer hier nicht seine abhängigkeit von der fama, seine gleichgültigkeit gegen sie deutlich machen wollte, im sinne einer poetischen offenbarung. Und ebensowenig kann es dann weiter in seiner absicht gelegen haben, als dichter, der nur stoff von der fama

haben will, in gegensatz zu treten zu solchen, die für sie stoff sein möchten, zumal unter den neun gruppen von leuten, die sich zur fama drängen, auch nicht ein einziger dichter genannt wird! Er begibt sich mit hülfe des adlers in das seltsame bienenhaus der gerüchte, um da die verheißene nachricht zu empfangen. Davon, daß er dort heimisch sei, verlautet kein wort; ebensowenig, daß er sich hier dauernden aufenthalt wünsche. Vielmehr erbittet (903 ff.) und erhält er (910) vom adler die erlaubnis zu kurzem verweilen (*a whil* 904), um darin vielleicht etwas willkommenes zu erfahren, *or that I wente* (909); und der adler sagt höflich: »Also ich warte« (911). Klärlich also hätte der dichter, wäre sein werk vollendet worden, mit der rückkehr aus dem traumland auch die aus dem ja nicht sehr gemütlichen (951 f. *wel unethe in that place Hadde I oon foot brede of space*) haus der gerüchte erwähnt. Hieraus ist mit sicherheit der schluß zu ziehen, daß Chaucer seine dichterische art und neigung hier nicht allegorisch bezeugen wollte noch auch, wie Willert vor jahren (1883, diss. Berlin, s. 11) meinte, seine weihe zum dichter beging und die ihm verliehene freie phantasie feierte, in deren besitz er nun das bunte zweighaus dauernd bewohnt.

Kann Brandls excerpt des inhaltes von HF. nicht zutreffend genannt werden, so müssen auch die von ihm hinzugefügten allgemeinen bemerkungen wohl widerspruch nahelegen. Wo hat sich der dichter in diesen 2158 versen wirklich über dinge, die ihm nahe gingen, also 'den zusammenhang von sein und wollen', über 'seine vergangenheit, gegenwart und zukunftsfrage' so ausgesprochen, daß wir daraus das bild 'einer ganzen dichterischen lebensentwicklung' gewönnen? Sehr fraglich wird auch sein, ob in den berühmten versen I 141 ff. tatsächlich der wunsch einer entlastung von amtsgeschäften verborgen liegt. Solche auffassung wäre wahrscheinlich nie entstanden, wüßten wir nicht, daß Chaucer am 17. Februar 1385 einen vertreter erhielt, und läge es nicht verführerisch nahe, daraufhin HF. chronologisch einigermaßen zu fixieren. Die betreffenden verse beweisen in dieser hinsicht aber ebensowenig wie jene eingangsstanzen zum Caecilienleben, wo der dichter gegen den müßiggang angeht — angeblich, weil er bei der abfassung sein anstellungspatent vom 8. Juni 1374 noch nicht in der tasche hatte; im übrigen ist daran zu erinnern, daß Chaucer auch vor

1385 durchaus nicht an das amtszimmer gebannt war — wie das seine diplomatischen reisen lehren, und daß die ernennung zum Comptroller der Petty Customs im mai 1382 ihm freistellte, sich in seinen amtsgeschäften vertreten zu lassen. Das jahr 1382 könnte daher ebensogut wie 1385 einen terminus ad quem liefern, wenn jene verse so euhemeristisch gedeutet werden müßten. Schließlich lassen sich einwände gegen die ansicht erheben, daß der dichter hier auf realistische ausführung verzichtet habe; hören wir doch, wie unbequem seine last dem adler ist (s. o.), wie wenig zeug zum abstinenzler der dichter besitze (I 152), wie sauer ihm das kraxeln wird (III 28 f.), wie schmal sein geldbeutel (II 258 f.), wie gering seine begabung (II 112 f.), wie schwer seine tagesarbeit sei (s. o.), auf die dann das entsagungsvolle häusliche studium folgt; ganz zu schweigen von Frau Chaucer und ihrer unausweichlichen weckerstimme am morgen (II 51—58). All dies sind gewiß sehr tatsächliche züge, die im verein mit vielen, über das ganze werk zerstreuten, humoristischen ein- und ausfällen es schwer machen, in HF. den ausdruck ernster, überlegener selbstdarstellung zu finden, wozu ja nach dem schon gesagten der text selber nicht einen genügenden anhalt bietet.

II.

Der im vorangehenden abschnitt wiedergegebenen und zugleich angefochtenen auffassung von der wahren bedeutung des *House of Fame* steht auch zeitlich nicht sehr fern die deutung, die John Koch in dieser zeitschrift 41, 116 ff. (1910) aus anlaß einer weiter unten zu streifenden amerikanischen studie über unseren gegenstand vorgetragen hat. Der fortschritt dieser auslegung gegenüber der früheren kann darin gefunden werden, daß sie die dichtung in einen festen, organischen zusammenhang mit anderen werken Chaucers, besonders *Troilus*, den *Canterbury Tales* und auch der *Legende von guten frauen* zu bringen sucht, und daß auf den gegensatz von *no tydinges* II 136 zu *mo* II 167 und *most tydings* III 935, der ja für den gedankengang des dichters einen stützpunkt liefert, aufmerksam gemacht wird. Im übrigen lassen wir den gelehrten wieder selber sprechen: »Vorausgesetzt, daß wir trotz des fehlenden schlusses das wesentliche der dichtung vor uns haben, scheint mir der grundgedanke der, daß Chaucer mit der von ihm bis-

her geübten art seiner poetischen erzeugnisse, der überarbeitung von werken anderer, der nachahmung verschiedener vorbilder, kurz mit der bücherweisheit nicht völlig zufrieden ist, daß er sich vielmehr hinaussehnt in das wirkliche leben: dort will er seine stoffe suchen. Er will sehen, wie die gerüchte entstehn, will hören, wie sie sich fortpflanzen, was das gemeine volk sich erzählt. Aus dem Venustempel hinaustretend, sieht er sich in trostloser öde, aus der er emporgetragen wird in luftigere regionen. Wenig kümmern ihn jetzt die bilder der alten sänger und historiker: neue nachrichten will er erfahren, die nicht in den büchern stehn usw. Kurz, er strebt nach mehr realismus, nach freier entfaltung seines humors. Freilich enthalten ja seine vorhergehenden werke, das *Parlement* und der *Troilus*, schon solche züge, aber er will noch weitere umschau halten, wie es in der welt zugeht, und diese erfahrungen dann poetisch behandeln. Zwar spricht er diese absicht nicht bestimmt und deutlich aus, doch kann man sie wohl zwischen den zeilen herauslesen«.

Es wird also zu fragen sein, wie weit sich dieser sinn hineinlegen läßt in einen text, der eingestandenermaßen ausdrücklich davon nichts sagt. Zunächst möchte man meinen, es sei etwas widerspruchsvoll, wenn ein dichter mit den oben Chaucer zugeschriebenen ansichten seinen lesern und sich selbst von seinem neuen streben kunde gebe und dabei doch noch bei der alten weise verharre, seine stoffe im wirklichen leben suchen wolle, hier aber noch nicht diesen schritt tue, sondern in einem sehr erheblichen grade bücherweise, herkömmlich und nachahmend sich verhalte. Pascal meint ja tiefsinnig, daß die meisten menschen nicht leben, sondern erst zu leben hoffen; aber liegt es so nahe, daß ein poet dichtet, um zu zeigen, wie er bald nicht mehr zu dichten hoffe? Denn es kann nicht bestritten werden, daß HF. in I stark von Vergil, später von Ovid, auf den als quelle der adler II 204 den dichter aufmerksam macht, im ganzen von Dante beeinflußt ist und außer anderen bekannten quellen auch noch uns vorläufig fremde benutzt hat; die traumeinkleidung ferner ist eine konventionelle form, und sowohl die digressionen wie die moralisationen des textes müssen ihm einen mittelalterlichen charakter verleihen, wie der ja von der form der allegorie überhaupt nicht zu trennen ist.

Sodann drängt sich die frage auf: angenommen, daß

Chaucer hier, wie Tennyson nach ihm, von dem verlangen nach *more life, and fuller* erfüllt war, daß er sich, wie Browning es tat, als sein lebensthema *common humanity* endgültig wählte: wäre den zeitgenössischen lesern dieser wunsch und diese wahl verständlich vorgekommen? Sie kamen von der lektüre des *Parlement of Foules* und — so will es wenigstens die heute vorherrschende ansicht — vom *Troilus*-epos. In beiden werken fanden sie genug menschliches interesse und, in anbetracht der damaligen literarischen maßstäbe, genug wirkliches leben; was mehr wollte der dichter leisten? Koch meint, das volk selber wünschte Chaucer zu ergründen und darzustellen; und auf den ersten blick besticht der gedanke (s. 120), die am schluß von HF. genannten schiffer, pilger, ablaßkrämer usw. kündigten schon die *Canterbury Tales* an. Doch verhehlt sich der gelehrte nicht, daß CT. doch auch, und nicht unerheblich, aus büchern geflossen ist — wie ja die ganze konzeption literarisch abzuleiten sein wird, und manches darin (etwa Melibeus) völlig unwirklich anmutet. Weiter ist darauf hinzuweisen, daß in HF. der dichter nach ausweis des wortlautes nicht darauf aus ist zu hören, was das gemeine volk sich erzählt, sondern wie die ihm in aussicht gestellte, dort herauszufindende, bestimmte neuigkeit lautet (s. o. und III 817—819); die gemeinen leute aber schildert er nicht so, als ob er für sie besondere sympathien hätte. Er erwähnt sie nur, soweit sie als geschichtenträger seinem besonderen zweck nützlich sein können; im übrigen sind sie ihm wesentlich ein pack von lügnern, unter denen er sich gewiß nicht heimisch gefühlt hat.

Von den oben noch angeführten sätzen Kochs kann kürzer gehandelt werden. Ob man die öde, in die Chaucer am ende von I hinaustritt, als bedeutungsvollen zug der allegorie aufzufassen hat (s. 118), mag hier auf sich beruhen; wir kommen darauf später kurz zurück. Daß der dichter auf der suche nach *most tydings* von den alten sängern und schriftstellern nichts mehr wissen will, muß bezweifelt werden, wenn, wie oben geschehen, die ganze auffassung, HF. schildere die entwicklung vom gelehrten dichter zum realisten, bestritten wird. Richtig ist, daß unsere dichtung ausgezeichnet ist durch eine reihe realistischer und humoristischer züge; aber daß Chaucer nach solchen zügen hier bewußt g e s t r e b t habe, leuchtet nicht ein. Es bietet vielmehr HF. die aufgabe, eine deutung zu

finden, die das nebeneinander solcher elemente und der mittelalterlich unpersönlichen glatt aufklärt.

III.

Die meinungen von Koch und Brandl — die letzten über unseren gegenstand hervorgetretenen — haben untereinander und mit den älteren von ten Brink, Skeat sowie Tatlock gemeinsam die überzeugung, daß HF. nach dem *Troilus* entstanden sei. Die entgegengesetzte ansicht ist zwar auch geäußert worden, so von Lowes (Publ. Mod. Lang. Assn. 20, 854—861) und zuletzt von Sypherd (1907, Studies in Chaucer's House of Fame), doch hat sie nicht vermocht, sich durchzusetzen; und tatsächlich wird sich der ansatz 1379, wie unten genauer gezeigt wird, nicht aufrecht erhalten lassen. Allein es liegt auf der hand, daß die datierung von HF., wenn auch nur in bezug auf den *Troilus*, von entscheidender bedeutung für die auffassung des werkes sein kann. Wir müssen daher jetzt fragen, was es mit der herrschenden chronologie von HF. auf sich hat, und können dabei an Kochs bemerkungen (aao. 119) anknüpfen.

Der gelehrte gibt überzeugend für *Parlement* das jahr 1381 an (vgl. dazu die Anglia beiblatt 20, 131 genannte weitere literatur), für *Troilus* (nach Lowes' feiner anweisung) 1382 als terminus a quo. Beide werke tragen spuren Danteschen einflusses, wie HF. in höherem masse; beide enthalten im ausgang den wunsch des dichters, eines tages ein besseres (P. 697) oder vor seinem tode ein 'gut ausgehendes' (Tr. V 1787 f.) gedicht folgen zu lassen; und der ausdruck *comedie* soll (nach ten Brink) am besten für HF. zutreffen.

Hierzu ist zu sagen: das verschiedene maß Dantescher einwirkung auf die drei genannten werke wird sich für ihre zeitliche folge schwer verwerten lassen, weil solchem einfluß nicht jede dieser dichtungen nach art und inhalt in gleicher weise günstig war. Doch kann, falls richtig ist, daß HF. und Tr. mit vorliebe aus dem *Inferno* und *Purgatorio* sich bereichern, P. mehr aus dem *Paradiso* (s. Hammond, Chaucer, 1908, s. 82), wohl geschlossen werden, daß HF. in größerer nähe von Tr. geschrieben ist als P. Das führt allerdings nicht weiter und macht höchstens zweifelhaft, ob HF. wirklich erst, wie Brandl meint, 1384 gedichtet wurde, sowie ziemlich sicher, daß P.

seinerseits nicht erst auf HF. gefolgt ist. Was aber die ankündigung eines werkes am schluß von P. und Tr. angeht, so könnte jede der beiden stellen mit gleichem rechte auf HF. bezogen werden, wenn der ausdruck *comedie* etwas bewiese (s. Lowes aao.), zumal wir den ausgang von HF. nicht kennen, und wenn sich nicht eine anzahl von gründen für die enge inhaltliche beziehung von P. und HF. geltend machen ließen. Ihnen ist später nachzugehen; hier ist erst zu erledigen, was über das chronologische verhältnis von Tr. und HF. sich etwa ausmachen läßt.

Koch sagt des weiteren, 'daß Chaucer den autor Lollius bereits zweimal im Troilus als quelle genannt', woraus natürlich die priorität dieses werkes folgen würde. Hier dürfte jedoch eine petitio principii vorliegen; denn wodurch ist in der aussage das wort *bereits* begründet? HF. III 378 wird Lollius gleichmütig unter anderen schriftstellern, die den ruhm Trojas hochhalten, erwähnt. Hätte Chaucer dabei an Boccaccio gedacht, so wäre es der einzige unmittelbare zeitgenosse, dem er in diesem zusammenhang ein denkmal gönnte; was unwahrscheinlich ist angesichts der tatsache, daß Chaucer niemals eine namentliche erwähnung des italieners, dem er so viel verdankt, für angemessen gehalten hat. Da ferner nach aller wahrscheinlichkeit der englische dichter durch mißverständnis der bekannten Horazstelle *Trojani belli scriptorem, maxime Lolli* auf Lollius als Historiker Trojas gekommen ist — die neuerdings von Hathaway gegebene neue deutung (s. diese zs. 44, 161—164) ist beachtenswert, doch nicht recht überzeugend —, so spiegelt der passus in HF. noch deutlich die quelle dieses versehens wieder und erhält zugleich durch sie sein licht. Anders steht es mit den *Troilus*-stellen I 394 und V 1653; das eine mal wird Lollius, den Chaucer hier *myn auctour* nennt, und worunter man zunächst den autor des *Filostrato* verstehen muß, als dichter von strophen angeführt, die tatsächlich von Petrarca stammen; das zweite mal beruft sich der dichter auf Lollius für einen zusammenhang, der wirklich bei Boccaccio steht. Diese unstimmigkeiten, die schon oft erörtert worden sind, lassen sich am einfachsten verstehen bei annahme der entwicklung HF. > Tr. In dem kleineren werk steht Lollius neben Homer, Dares usw., weil Chaucer das Horazmißverständnis hier für seine zwecke fruchtbar machen konnte. Bald danach

bot sich ihm am eingang von Tr. gelegenheit, den namen wieder zu verwenden, abermals dank einem mißverständnis. Er las *Filostrato* I 37[4]:

E quindi lieto si diede a cantare

und übersetzte falsch I 389:

And on a song anone right to begin.

Da nun im original natürlich kein lied folgt, mußte Chaucer eines aus anderer quelle einschalten. Petrarca als dessen autor konnte er nicht gut nennen, weil er damit bekannt hätte, daß er seinem original nicht treu blieb. So kam er darauf, durch einführung von Lollius unauffällig zwei herren zu dienen. Hätte man ihm wirklich vorgehalten, das lied stehe nicht bei Boccaccio und sei von Petrarca verfaßt, so hätte er sagen dürfen, er habe das eine nicht behauptet und das andere nicht geleugnet. Am schluß des großen werkes endlich, wo Chaucer an sich seinen wahren gewährsmann hätte nennen können, zitiert er statt seiner wiederum Lollius, was ihm nunmehr nicht gut anders möglich war; eine böse absicht hat er dabei demnach sicher nicht gehabt. Mit Hammond (aao. 95) zu fordern, eine erklärung von 'Lollius should cover a Trojan historiographer, Boccaccio, and Petrarch', geht zu weit. Eine solche erklärung wird außer dem bereich der möglichkeit liegen, sofern sie nicht im vorstehenden schon enthalten ist!

Bis hierher haben uns Kochs argumente zum terminus a quo beschäftigt; sie können nicht als schlüssig gelten. Über den terminus ad quem äußert er, abgesehen von dem oben schon besprochenen gedanken, daß HF. am schluß auf CT. vorausdeute, nur die ansicht, daß HF. I 388 ff. (namen unglücklich liebender frauen) auf die *Legende von guten frauen*, die ja HF. bekanntlich voraussetzt, im keime weise. Das mag sein; doch könnte trotzdem der *Troilus* zwischen HF. und LGW. entstanden sein. Tr. V 1772—1778 deutet ebenfalls auf LGW. voraus, und zwar noch unmittelbarer als HF., da Chaucer hier hofft, sein damenpublikum werde ihn nicht tadeln, der Criseyde nach den quellen als *untrewe* gezeichnet habe, und bekennt, viel lieber von Penelope und Alceste zu schreiben, falls die damen es wünschen. Daran knüpft der prolog von LGW. direkt an; und so wird es sehr zweifelhaft sein, ob in HF. der plan des legendenwerkes tatsächlich, wie Koch in seiner Chaucer-chronologie s. 42 f. meinte, *more definite shape*

angenommen hat als in Tr. Übrigens ließe sich Kochs auffassung der beiden stellen mit der hier vorgetragenen ohne mühe vereinigen: ist in HF. wirklich bestimmter auf LGW. hingewiesen als in Tr., so kann HF. doch früher geschrieben sein. Beide werke stehen sich ja zeitlich ganz nahe, deshalb brauchte Chaucer bei der *Troilus*-anspielung nicht ausführlicher zu sein, als er es tatsächlich ist.

Die hier vertretene auffassung, HF. sei vor Tr. entstanden und zwar bald davor, läßt sich nun noch weiter stützen. Im prolog zu LGW. wird dem dichter vorgehalten, er habe den rosenroman übersetzt und von Criseydes untreue ein buch geschrieben (A 254—266, B 327—340). Cupido, der darin ein vergehen gegen sein gesetz erblickt, steht offenbar noch ganz unter dem frischen eindruck der übeltat (A 241 ff.; 261 f: Wel wot I therby thow b e g y n n y s t dote As olde folis, whan here spiryt failyth; A 311 f. what e y l y t h the to wryte The draf of stories and forgete the corn?). Sie muß also unmittelbar vorangegangen sein, ob nun Tr. allein, woran LGW. direkt anschließt (s. o.), oder auch RR., womit die bisher fehlende datierung gewonnen wäre. Wir können RR. weiterhin außer betracht lassen. Wesentlich ist zunächst in bezug auf jene übeltat nur, daß HF. ihr nicht gefolgt sein kann. Das ergibt sich weiter aus dem vorwurf A 314: *thow reneyed hast min lay;* denn HF. verleugnet Venus nicht, wie wir schon sahen, gilt ihr vielmehr sehr wesentlich, wie sich noch im einzelnen zeigen wird. Alceste aber nimmt den angeklagten in schutz. Vielleicht ist er zu unrecht so beschuldigt; am ende schrieb er jene werke nur als genauer übersetzer, und es ist seine art, zu dichten, ohne den stoff, den er irgendwo vorfindet, viel zu bedenken; übrigens ein streiflicht auf Chaucers in HF. hineingelesene, angebliche poetische wandlung. Hier heißt es nun bedeutsam:

A 348 he hath wrete manye a bok er this,

d. h. vor diesem, früher, hat er so manches werk verfaßt. Auch diese stelle lehrt, daß HF. vor Tr. geschrieben sein muß; ebenso A 400 f.:

Whyl he was yong, he kepte your estat;
I not wher he be now a renegat.

Ob er jetzt, als verfasser des *Troilus*, als abtrünniger gelten muß, steht dahin; früher hat er der Venus gedient und seinen

lesern freude gemacht mit dichtungen, die Venus priesen (A 402 f., B 414—416). In der nun folgenden aufzählung älterer dichtungen stehen ganz natürlich voran liebesdichtungen (A 405—411, B 417—423), und unter ihnen erscheint an erster stelle das *House of Fame* (A 405, B 417). Nach eigener aussage Chaucers ist also unser gedicht ein dem *Troilus* vorangehendes, im dienste und zum preise der Venus abgefaßtes werk.

Bleiben wir vorerst noch bei der chronologischen frage, so sei nur der vollständigkeit halber die information, die der dichter uns gibt, ergänzt und soweit angängig präzisiert. Daß HF. vor Tr. entstand, kann mittelbar durch folgende beobachtung deutlich werden: für den oben verwerteten vers 348 des älteren prologes (A) setzt die von der besten meinung heute für jünger gehaltene version (B) die zeile 368 *Or him repenteth outrely of this.* Die änderung wird verständlich dadurch, daß bei bearbeitung von B einige zeit vergangen war seit der niederschrift von A; der dichter konnte nunmehr von sich sagen lassen, vielleicht bereue er nun, Tr. geschrieben zu haben. Keine zeit zur reue dagegen lag zwischen der abfassung von Tr. und A, sicher auch keine gelegenheit zur abfassung von HF., das uns II 130 versichert, Chaucer verachte Venus und ihr volk keineswegs. Damit steht wohl in zusammenhang die auslassung von A 400 f. (s. o.) in B: unter dem noch neuen eindruck des Tr. konnte man den dichter für einen renegaten halten, später, als er sich rehabilitiert haben mochte, wäre der ausdruck dieses verdachtes nicht mehr recht am platze gewesen, wie er es schon in A sein müßte, wenn HF. zwischen Tr. und dem früheren prolog stünde. Übrigens dürften diese erwägungen die priorität des A-prologes endgültig sichern.

HF. und LGW. kleiden ihren inhalt in die form eines traumes, wie schon frühere werke Chaucers es tun; aber es fällt auf, daß die jüngere dichtung von diesem konventionellen kunstmittel gleichsam gezwungenen, unwilligen gebrauch macht: am schluß von A hat Chaucer ganz vergessen, daß er eigentlich schläft, und macht sich von der traumaufforderung gleich an die arbeit (578 f. gegen B 544 f.). Das mag auch reine flüchtigkeit sein, jedoch muß man sich erinnern, daß im letzten buch des *Troilus* (V 358—385) wegwerfend, frei und zynisch von träumen und ihrer angeblichen bedeutsamkeit ge-

handelt wird. Chaucer hält sich hier an Boccaccio und den rosenroman und vertritt dabei, entsprechend seiner charakteristik in LGW. A 340 ff., vielleicht nur ein amt und keine meinung. Aber es fällt nicht leicht zu glauben, daß er bald nach solcher äußerung dann in HF. so anders, ohne ironische skepsis humorvoll, gesprochen haben sollte (I 1—65), zumal die rolle dieses motivs in der *Nonnes Preestes Tale* wieder an *Troilus* erinnert. Und wenn man hier V 379 liest *Wel worth of dremes ay thise olde wyves*, so klingt das nach einer parodie von HF. I 53 f.:

> Wel worthe, of this thing, grete clerkes,
> That trete of this and other werkes.

Wir haben danach also die reihe HF., Tr., NPT.; und LGW. unterbricht die entwicklung, weil in diesem werke Chaucer nicht freiwillig sein thema und somit seine form gewählt haben dürfte, zeigt aber zugleich in der unfertigkeit des inhalts und der gleichgültigkeit gegen die form die allgemeine richtung jener entwicklung.

Beziehungen zwischen dem wortlaut von HF. und Tr. finden sich auch sonst noch. Tr. I 517 f. sagt Troilus, man werde sich lustig machen über ihn, den verliebten spötter:

> 'Now, thanked God, he may go in the daunce
> Of hem that Love list feblely t'avaunce'.

HF. II 130 erkennt der adler des dichters treuen minnedienst an,

> Although thou maist go in the daunce
> Of hem that him [d. i. Love] list not avaunce.

Die *Troilus*-verse sind an ihrer stelle so angemessen, daß sie aus HF. nicht wiederholt sein müssen; und tatsächlich finden wir sie im *Filostrato* (I 51, 7—8) einigermaßen vorgebildet. Der ausdruck ist aber so auffällig ähnlich, daß eine abhängigkeit doch wahrscheinlich sein dürfte. Chaucer hat dergleichen bekanntlich mehr als einmal von sich gesagt; so konnte er, durch den zusammenhang der *Troilus*-stelle veranlaßt, eine plastische phrase, die ihm, weil in ganz persönlicher anwendung nicht lange vorher gebraucht, in frischer erinnerung war, dem helden des epos in den mund legen. Das heißt also nicht, HF. müsse jünger sein als Tr. I. Dem widerspräche außer schon erwähntem noch folgendes: HF. III 377 nennt vor, und reimend mit, Lollius auch Tytus, worunter Dictys zu verstehen ist. Dieser korrupten form steht Tr. I 146 die, durch den

reim ebenfalls gesicherte, korrektere form Dite gegenüber; vielleicht haben wir darin einen fortschritt Chaucers zu sehen. Der gang Tr. I 146 > HF. III 377 wäre weniger leicht zu verstehen. (Wie in diesem falle der schluß von HF. auf den anfang von Tr. weist, nimmt sich auch ein anderer anklang wie das echo von HF. her aus. Hier tritt im letzten verse auf

A man of greet auctorite (III 1068).

Einem *lord of greet auctorite* begegnen wir Tr. I 65; warum allerdings dieser auch an sich kaum sehr ernst zu nehmende zug für die chronologie keinerlei bedeutung haben kann, wird aus den ausführungen am schluß dieses abschnittes hervorgehen). Endlich: Tr. ist nach dem 14. Januar 1382 niedergeschrieben, und wenigstens das erste buch vielleicht noch im laufe desselben jahres; HF. aber muß an oder sehr bald nach einem 10. Dezember (HF. I 63 und 111) begonnen sein und ist das schnelle, unfertige werk weniger wochen. Läßt sich nun zeigen, daß nur der 10. Dezember 1381 in betracht kommen kann — und dies läßt sich nachweisen —, so ist damit auch gesagt, daß jene stelle HF. II 130 vor Tr. I 517 f. fällt, und damit natürlich das ganze werk. Chaucer lebte damals noch in italienischen quellen — wie das schon namensformen *Julo* I 177, *Parnaso* II 13, *Volcano* I 138 in HF. bestätigen. Daß HF. entstand, als Chaucer mit studien zum *Troilus* vorgeschritten war, lehrt möglicherweise noch ein umstand: die merkwürdige form *Joves* für *Jupiter* in HF. I 219 u. ö. kehrt Tr. II 1607, III 3, 15 wieder.

Fassen wir das ergebnis der in diesem abschnitt angestellten untersuchung zum schluß zusammen, so lautet es: das *House of Fame* ist nicht nach, sondern vielmehr vor dem *Troilus* gedichtet. Unmittelbar werden die werke nicht aufeinander gefolgt sein. LGW. A 400 ff. beweist, daß *Palamon and Arcite* dem *Troilus* voranging. Die *Knightes Tale* hat Mather (An English Miscellany, 1901, 310) ins jahr 1381 gesetzt, Lowes aus demselben grunde verbunden mit dem schönen nachweis der anspielung von Kn. T. 881—884 auf einen vorgang vom Dezember 1381 (s. u. im letzten abschnitt) in das erste drittel des jahres 1382. Kn. T. aber weist eine anzahl parallelen zu HF. auf (bei Skeat verzeichnet, Chaucer's Works III 249 u. ö.), die darauf deuten, daß Kn. T. sehr bald, wenn nicht unmittelbar auf HF. gefolgt ist; vgl. HF. I 130 ff., Kn. T.

1918 ff., HF. II 173 f., Kn. T. 1807—10, HF. III 853, Kn. T. 2004 (wörtlich). Jedenfalls steht Kn. T. zwischen HF. und Tr. Ob in die gleiche zeit auch die Invocatio der *Second Nonnes Tale,* die laut LGW. ebenfalls vor Tr. entstand (und siehe Carleton Brown, Modern Philology IX 1, 1—16), zu setzen ist, würde besonderer untersuchung bedürfen. Für unsere zwecke hier genügt die feststellung, daß HF. älter ist als Tr. Damit ist die grundlage, die bisher fehlte, gewonnen für die beantwortung der frage, was die uns so problematische dichtung ihren ersten lesern wirklich gesagt, ihrem verfasser bedeutet hat.

IV.

Was HF. nicht ist, läßt sich nach dem vorangehenden leicht bestimmen: kein höhe- oder wendepunkt in Chaucers dichterischer entwicklung oder in seiner humanität; auch keinesfalls, wie W. P. Ker in einer vorlesung über Boccaccio (Studies in European Literature [Taylorian lectures 1889—1899] s. 351 bis 370) es dargestellt hat, ein bequemer rückfall in mittelalterliche art nach straffer zucht durch den geist der großen Italiener; ebensowenig schließlich — obwohl dies heute nicht mehr ausgesprochen zu werden braucht — eine nachahmung der Divina Commedia: Interpretationen, die tatsächliches außer acht lassen und die psychologischen voraussetzungen dieses alten, mit primitiven mitteln arbeitenden kunstwerkes nicht bedenken. Positiv betrachtet stellt sich das werk dar als wesentlich konventionell und zugleich, worauf Chaucer selbst hinweist, als eine liebesdichtung. Es ist damit nicht ohne weiteres als eine konventionelle liebesdichtung, wie Sypherd meint, erwiesen; und die unhaltbarkeit dieser ansicht wird sich uns bei genauerer betrachtung der von der bisherigen forschung etwas vernachlässigten »individuellen merkmale« des gedichts alsbald herausstellen. Erst jedoch müssen wir jetzt fragen, worin sich denn HF. als eine im dienste der Venus, nach der mode der zeit, geschriebene dichtung erweist, als *endityng of worldly vanitee,* wie die freilich angefochtene retractatio sie bezeichnet.

Das erste buch (508 verse) ist ganz wesentlich ausgefüllt durch die beschreibung dessen, was der träumende dichter im gläsernen tempel der Venus schaut. Es behandelt also einen stoff, der an sich auf eine liebesdichtung weisen kann, um so mehr, als Chaucer wie später in der *Knightes Tale,* so im

Parlement, einem unzweifelhaften minnepoem, ebenfalls einen tempel schildert, in dem die göttin ruht (231—294). Was das dort gesehene bedeuten soll, sagt der allegorische dichter uns nicht; wir müssen fragen, wie er darauf kam, uns hier die ganze geschichte von Aeneas vorzutragen. Die episode von Dido (I 239—382) nimmt zwar viel raum ein, aber sie braucht nicht die pointe der vision dieses buches zu sein. Chaucer benutzt sie, um daran betrachtungen über die untreue der männer gegen gute frauen zu knüpfen (383—426) und warnt die leichtvertrauenden, *to love him that unknowen is* (270 ff.). Aber er betont viermal (239, 242, 251, 257), daß er sich in dem bericht über Dido kurz fassen wolle, und von ihrer liebe zu sprechen, gehe über seine kraft (247 f.). Letztere stelle soll heißen, als alter ehemann wisse er von liebesleuten nicht würdig zu handeln. Wir hören, daß er müde aufs lager sinkt, wie einer, der zum schutzpatron in ehefesseln schmachtender gefangener gepilgert ist (I 115—118); ihm muß das traumerlebnis gerade im Venustempel wunderbar (62) und fast unheimlich (492—495) erscheinen und der deutung bedürfen; uns, den lesern, muß es etwas sagen wollen, was durch das Vergil-excerpt (auch abgesehen von dem auf Dido bezüglichen) und die damit verbundenen, allgemeinen ausführungen angemessen allegorisiert erscheinen kann. Was das aber sei, kann sich uns, im gegensatz zu den ersten lesern, im einzelnen erst später ergeben; doch läßt der ganze zusammenhang die auffassung zu, daß jenes erlebnis mit der liebe zu tun habe, eine belehrung über eine liebesgeschichte enthalte. Chaucer selber deutet das eben schalkhaft an, wenn er dem traum vom Venustempel so ohne illusionen entgegenschlummert, und sowohl im proemium wie in der invocatio ist wohl nicht ohne absicht von der liebe und liebesleuten die rede. Da hören wir erst, über arten und ursachen von träumen, über die bedingungen ihrer erfüllung und dergleichen wolle sich der dichter nicht den kopf zerbrechen (I 1—20); er tut es dann aber doch und berichtet unter anderem, daß träume von der abstinenz herrühren sollen — wovon er sich ziemlich frei wußte! — oder daher,

> That somme men ben to curious
> In studie, or melancolius (29 f.).

Damit meint er sich und weist bewußt voraus auf das ziel seiner vision, das II 136 ff. ausgesprochen ist: ihm, der sine

libro stupidus seine tage verbringt, wird etwas neues hier nicht aus büchern, sondern durch das leben selbst zuteil: eine liebesneuigkeit vom tage. Kein wunder dann, daß er nicht nur I 1 und 58 hofft, der traum verheiße gutes, sondern auch so feierlich allen, die sein erlebnis nun mit anhören (83), nicht falsch auslegen und wohl aufnehmen (91 ff.), freudige erfüllung dessen wünscht, was das jahr ihnen an träumen beschert (83 f.), vor allem aber,

for to stonden alle in grace
Of hir loves (85 f.).

Die gedanken des dichters sind also von anfang an bei verliebten leuten; und schon v. 36—40 sprechen von *these ilke lovers,* denen ihr fürchten und hoffen träume sendet. Nehmen wir noch die in unserem ersten abschnitt angezogenen stellen I 213 und 466 f. hinzu, so läßt sich zunächst auf grund von buch I behaupten, daß auch nicht ein einziges anzeichen gegen die an sich nur natürliche annahme spricht, HF. sei als liebesdichtung von Chaucer entworfen worden. Denn wir sind oben schon dem einwande begegnet, der dichter lasse die modische liebespoesie hinter sich, indem er den liebestempel verlasse. Er tut es ja nicht, weil er genug davon gesehen hat, sondern weil er etwas wissen möchte von dem sinn des darin erlebten und draußen aufklärung zu finden hofft (I 474—479). Koch (aao. 118) glaubt, »daß wir in der bezeichnung der traurigen wüste als umgebung des tempels eine bestimmte absicht erblicken müssen«. Dem ist aber nicht so; wenn Chaucer von der sandebene spricht, die ihn übrigens nicht mit grauen (Koch aao. 116), höchstens mit weiterer traumhafter ungewißheit erfüllt, so bleibt er damit in vergilischer atmosphäre: von der libyschen sandwüste hatte er im Didobuch der Aeneis gelesen (doch s. Skeat, Chaucer's Works III 253). Für die annäherung des adlers lag ferner eine offene gegend nahe; darin kann man Sypherd beistimmen. Und vor allem widerlegt nun auch der fortgang der darstellung die auffassung Kochs. Damit kommen wir zum zweiten buch (582 verse).

Hier mehren sich die indizien dafür, daß wir eine liebesdichtung, und zwar, trotz so mancher konventioneller züge, mit individuellem charakter und zweck vor uns haben; fortan kann auch die analyse versuchen, dieses doppelte in gemeinsamer betrachtung darzulegen. Wichtig sind vor allem die

einleitenden partien, zunächst das proemium. Es widerlegt Kochs aussage, daß Chaucer, nachdem er den tempel verlassen, der Venus »weiter kaum noch gedenkt« (aao. 117). Denn kann man billig mehr verlangen, als daß der dichter alsbald seinen bericht der gnade der Venus und der musen empfiehlt?

> Now faire blisful, O Cipris,
> So be my favour at this tyme! (II 10f.).

Im verlauf der traumerzählung dann verkündet der adler dem dichter, Zeus habe mitleid mit ihm, der so eifrig und treu, ohne lohn dafür zu ernten, Venus und Cupido gedient habe, und, trotz mangelnder begabung, entschlossen sei (*hast set thy wyt* 112) in jeder form die liebe dichterisch zu verherrlichen und ihre diener, die ihren dienst gesucht haben und noch suchen; du bemühst dich um ihren preis, und hast doch nichts davon. Zeus weiß es zu schätzen, daß du dir in nächtlichem studium den kopf heiß machst und immerfort (*evermo* 126) von liebe dichtest, ihr zu ehren, den ihren zum nutzen, und, selber verachtet, doch kein verächter (—132).

Diese für heutiges gefühl fast wehmütig humorvollen sätze, bei denen man sich an das pathos eines Cyrano de Bergerac erinnert fühlen mag, bezeugen also auf das klarste, daß Chaucer noch jetzt dem dienste der Venus seine muse weiht, noch jetzt liebenden seine poetischen dienste zu widmen bereit ist. Diese treue und selbstlosigkeit sind einer belohnung wert; aber sie haben auch ihre schattenseiten. Wer so wie Chaucer tagsüber in den sielen der berufsarbeit steckt, und, statt nachts auszuspannen, der literarischen arbeit sich widmet, dem entgehen *newe thinges,* wie stunden der muße sie uns zuführen (146). Und wie es Götzens söhnchen begegnet, daß er vor lauter gelehrsamkeit seinen eigenen vater nicht kennt, so begibt sich hier das seltsame, widerspruchsvolle: ein dichter, in bücher vertieft, aus denen er die inspiration seiner liebespoesien schöpft, nimmt nicht wahr, was das wirkliche leben ihm an poesie der liebe als stoff darbietet. Wir lesen v. 136—143:

> thou hast no tydinges
> Of Loves folk, if they be glade,
> Ne of nothyng elles that God made;
> And noght only fro fer contree,
> That ther no tydyng cometh to thee,
> But of thy verray neyghebores,

That dwellen almost at thy dores,
Thou herest neither that ne this.

Es kann sich in diesen zeilen nur handeln um den gegensatz zweier quellen für Chaucers liebesdichtungen: die eine fließt ihm in der dichtung anderer, die andere könnte und sollte ihm das erlebnis sein, die tatsächlichkeit der eigenen zeit und der eigenen umgebung. Da nun schon ein blick auf das *Parlement of Foules* lehrt, daß unser dichter wohl imstande und garnicht abgeneigt war, gelegentlich jene getrennten quellen seiner inspiration zusammenfließen zu lassen, so folgt daraus ein für die deutung des *House of Fame* grundlegender schluß: die angeführten verse bedeuten den vorwurf, Chaucer habe sich für sein dichten ein thema entgehen lassen, das ebenso aktuell war wie der gegenstand seines *Parlement*. Hier haben wir den beweis, daß HF. eine liebesdichtung aus bestimmtem anlaß darstellt. Die früheren meinungen über unser gedicht haben, indem sie jenen passus nicht aufklärten, den widerspruch hingenommen, daß dem liebespoeten der stoff gerade für liebesdichtungen fehlen soll.

Betrachten wir die so wichtige stelle genauer, so läßt sich ihr noch mehr abgewinnen. Dreierlei aussagen sind ihr zu entnehmen. Erstens hat der dichter nicht gehört von liebesleuten, wie es ihnen ergeht; sinn hat diese behauptung nur, wenn dabei an ganz bestimmte liebende gedacht ist, deren ergehen oder glück für unseren verfasser mehr als ein ganz alltägliches interesse haben kann. Zweitens ist er unorientiert über das, was in fernem lande sich begibt; drittens sogar über das, was seine nächsten nachbarn betrifft. Die einfachste verknüpfung dieser aussagen ist darin zu suchen, daß das ergehen jener liebenden dem dichter weder vom auslande, noch aus seiner unmittelbaren nachbarschaft zu ohren gekommen ist, d. h. natürlich, daß in irgendwelcher weise Chaucers heimat oder heimatstadt sowie auch ein fremdes land an den hier gemeinten personen und ihrem liebesgeschick beteiligt ist.

Man könnte gegen diese auslegung den vers 138 unseres zusammenhanges geltend machen:

Ne of nothyng elles that God made,

und Koch (aao. 116) läßt hinter ihm die umgebenden so gänzlich zurücktreten, daß er den passus dahin zusammenfaßt, Chaucer habe »*no tydinges,* wie es in der welt zugeht«. Doch

läßt sich diese auffassung nicht halten. Koch sieht selber, daß die dem dichter verheißenen, von ihm später vermißten und erfragten neuigkeiten die liebe oder ähnlich erfreuliches zum inhalt haben sollen (II 167, III 799); es kann sich also nicht um allgemeine unkenntnis des welttreibens bei dem vorwurf des adlers handeln, sondern nur darum, daß Chaucer eine bestimmte und wichtige nachricht von liebesdingen nicht vernommen, dh. (außerhalb der allegorie gesprochen) nicht poetisch verherrlicht hat. Jener vers 138 kann demnach nichts gegen die oben gegebene erklärung beweisen. Wohl aber läßt sich beweisen, daß die verse 136—143 tatsächlich sagen sollen, was ihnen hier untergelegt wurde. Im dritten buch, als der dichter allmählich ungeduldig geworden ist, weil ihm die versprochene aufklärung immer noch vorenthalten wird (804f.), fragt man ihn direkt, was für aufklärung er meine:

> [Which] than be, lo, thise tidynges
> That [thee] now [thus] hider bringes,
> That thou hast herd? (817—820).

Koch konnte diese verse nach den voraussetzungen seiner gesamtansicht nicht einwandfrei finden, er ändert daher die überlieferung der schlußzeile in:

> That thou wilt here.

Aber Chaucer fällt hier einigermaßen aus der rolle, und wie die reime lehren, ist es nicht tücke von schreibern, daß er uns die antwort auf die quälende frage schuldig bleibt, indem der fragende ihn garnicht zu worte kommen läßt. Das spricht also möglicherweise dafür, daß der dichter in II 136ff. eine ganz bestimmte neuigkeit im sinne hat. Der strikte beweis, der unsere stelle völlig klar macht, sowohl in bezug auf die art wie die herkunft der nachricht, findet sich III 1041ff. Da hören wir, der dichter habe sich im haus der gerüchte umherlaufend bemüht, eine nachricht zu hören

> That I had herd of som contree,
> That shal not now be told for me,
> For hit no nede is, redely;
> Folk can synge hit bet than I,
> For al mot ut, other late or rathe,
> Alle the sheves in the lathe.

Gründlicher kann sich ein allegorischer dichter kaum verplappern, als Chaucer es hier tut — vielleicht absichtlich, weil

er längst fühlte, daß dieses werk nie zu ende kommen würde. Er will eine nachricht hören, die er schon gehört hat; sie kommt aus einem fremden lande, das, oder besser die er nicht nennen will, auch garnicht mehr zu nennen braucht; die leute können besser als er davon ein lied singen; nichts kann geheimnis bleiben. Und diese ganze aussage geht in einem langen nebensatze voraus einem hauptsatz, der uns führt in die liebesecke des gerüchtshauses; da will Chaucer die ihm bekannte, ausländische neuigkeit vernehmen; und daß sie sehr bedeutsam ist, deutet ganz am ende das auftreten des mannes von großer autorität an, dem offenbar die verkündigung zugedacht war. Wer das sei, hat man sich wohl oft gefragt; die bestimmte antwort — Thomas of Gloucester —, die Anglia, beiblatt 12, 170—172 gibt, wird uns jetzt recht gewagt erscheinen. Gemeint ist, sollte man denken, ein reporter, der im besitze offiziöser information zu sein scheint.

Im lichte dieser stellen ist nun wohl kein zweifel mehr möglich, daß die verse II 136—143, wie oben behauptet, vom dichter gemeint waren. Fahren wir nunmehr fort in unserer analyse. Dem treuen, selbstlosen dichter soll also eine belohnung zuteil werden für mühevolle hingabe zum preise Cupidos, dessen hier (II 160) wiederum gedacht wird; dieser lohn soll in einer liebeskunde bestehen, natürlich eben derjenigen, die bisher nicht zu dem eifrigen arbeiter und leser gedrungen ist. Er soll sie vernehmen im haus der fama (155), wo er sich auch sonst zerstreuen und erheitern soll durch das vielfältige liebestreiben. Auch in diesem zusammenhange (167—190) ist die absicht, dem publikum eine liebesdichtung zu liefern, unverkennbar; nicht weniger als sieben male begegnet das wort *love*. Und bemerkenswert ist, daß hier, wie schon I 349—352, von der fama nur im sinne des *gerüchtes* gesprochen wird. Wenn nun die so verheißenen dinge dem dichter im dritten buche gar nicht im hause der fama erscheinen, sondern im haus der gerüchte (822—1068, wo er *finally* erfreut werden soll III 919), so ist zweierlei einleuchtend: erstens, daß die lange beschreibung des *House of Fame* und der dort sich drängenden menschen (III 1—816) streng genommen wirklich nur eine abschweifung vom thema ist, wie wir schon im ersten abschnitt sahen; und daß diese abschweifung nicht von vornherein ganz klar im plane des dichters

gelegen haben, eher ein *afterthought* sein wird. Ursprünglich sollte also Chaucer gar nicht in die ruhmeshalle gelangen, wo es keine nachricht für ihn geben konnte. Durch die benennung seines werkes hat der dichter selbst verschuldet, daß seine pointe, die er nicht klar herausgearbeitet hatte, noch künstlich abgestumpft wurde.

Das zweite buch, das uns soweit beschäftigt hat, bietet im weiteren keinen anlaß zu besonderen bemerkungen; es gilt von v. 190 bis zum schluß der luftreise zum haus der fama, bringt also dem thema sachlich nicht näher. Gleiches muß nach den schon gemachten ausführungen auch vom schlußbuch gelten, in dem die große schilderung des *House of Fame* ganz das interesse des dichters in anspruch nimmt (siehe die invocatio, III 1—19), so daß nur der ausgang zum thema in beziehung steht; und da hat Chaucer sich nicht mehr bemüht, einen organischen abschluß zu gestalten. Was er bietet, hilft aber gerade dank flüchtigkeit und ungeduld seiner feder dem sonst für uns erschwerten verständnis nach. Und wir können auf grund des einganges von buch II und des ausganges von buch III nunmehr als gesichert ansehen, daß HF. eine liebesdichtung mit der pointe ist, uns kunde zu geben von dem ergehen von liebenden, die für Chaucer, sein land und noch ein anderes land ein interesse nicht geringer art besaßen.

V.

Natürlich erhebt sich nun die frage, wer denn mit dem liebespaar — so dürfen wir wohl sagen — gemeint sei; ihre beantwortung kann verlangt werden, da sonst der hier vorgelegten deutung die sichere begründung in tatsachen von Chaucers wirklicher lebenserfahrung fehlen würde; anderseits dürfte der nachweis solcher tatsachen, die in sich anregung zum *House of Fame* bergen konnten oder mußten, eine stütze der ohne rücksicht auf sie geforderten auslegung an die hand geben. Um hier methodisch zu verfahren, haben wir auszugehen von der älteren frage, welche allegorische bedeutung in unserem gedichte dem adler zukomme. Koch (aao. 118) hat wohl recht, wenn er ten Brinks vergleich des adlers mit dem Danteschen führer Vergil weit hergeholt findet; er stimmt auch nur bedingt der auffassung zu, der adler bedeute die philosophie, und zwar auf grund der tatsache, daß im dritten

buche des HF. diese personifikation nicht stimmt, und der weiteren erwägung, daß die anführung von Boethius in II 464 ff. jener »auffassung nur zum teil entspricht«. Man könnte vielleicht sogar aus dieser stelle schließen, Chaucer habe sicherlich nicht die philosophie in dem adler personifizieren wollen; wenn er philosophischen gedankenflug vergleicht mit seinem flug durch die lüfte, so bedeutet das kein gleichsetzen im sinne der allegorie. Der adler tadelt auch alsbald die gelehrten grübeleien des dichters als *fantasye* (484) und wir sahen bereits in ab schnitt I, wie wenig die stimmung der luftschiffer philosophisch gefärbt ist.

Koch möchte nun den adler »als götterboten und führer schlechthin ansehen, der als solcher natürlich mit höherer weisheit ausgestattet ist«. Da aber nach unserer deutung der adler dem dichter vielmehr eine liebeskunde zu vermitteln oder zugänglich zu machen hat, so müßte er als liebesbote betrachtet werden. Das jedoch scheint nicht ohne weiteres statthaft, weil, wie schon Koch gegen Sypherd bemerkt, in den französischen liebesvisionen, die Chaucer gekannt haben soll und die hie und da dem HF. vergleichbare züge aufweisen, »die göttin oder der gott der liebe sich ganz anderer boten bedienen«. Dieser sachverhalt dürfte darauf weisen, daß dem adler neben oder über seiner typischen funktion als sendling der götter in unserem gedichte eine individuelle rolle von Chaucer zugewiesen war; in ihm vereinigen sich konventionelle und persönliche elemente, wie in dem ganzen werke diese verschmelzung tatsache und problem bildet. Die frage ist also für uns nicht, wo der dichter in seinen quellen den adler vorfand — wir finden ihn bei Dante und Vergil, und beide haben Chaucer auch in diesem punkte ein muster geliefert —, sondern: wie kam er darauf, den adler in der ihm eigentümlichen rolle als überbringer oder vermittler von liebesneuigkeiten auftreten zu lassen, und wer ist der adler, falls er so individuell zu deuten ist?

Hier haben wir uns zu erinnern, daß Chaucer in einer anderen dichtung, dem *Parlement of Foules*, nicht weniger als drei adler vorführt, bewerber um *a formel egle;* und von den dreien ist der vornehmste, würdigste *the tercel egle, the foul royal* (P. 393 f.). Er bedeutet, unbestritten, den jungen könig Richard II., der hier um die hand der Anna von Böhmen sich bewirbt. Die dichtung, zum Valentinstage (14. Februar) 1381

verfaßt, ermangelt bekanntlich — wie die gattung, die sie vertritt, es selber gern tut — der pointe: die umworbene kann sich zur wahl des bewerbers nicht entschließen, die angelegenheit wird also vertagt und die ganze gesellschaft nach hause geschickt. Man kann daher an dem werk nur eine halbe freude haben, und die ersten leser, denen die allegorie keine rätsel aufgab, hätten die gewißheit »fortsetzung folgt« auch gewünscht oder gehabt, wenn der dichter nicht selber am schlusse die hoffnung ausgesprochen hätte, dies werde nicht sein letztes wort in der sache sein. Er durfte ja loyalerweise oder konnte damals nicht mehr daran zweifeln, daß sein könig schließlich die zwei nebenbuhler ausstechen werde, und das bedeutete, daß Chaucer sofort wieder das wort zu ergreifen hatte, wenn der erfreuliche fortgang dieser wichtigen liebesangelegenheit, die zugleich eine staatsaffaire war, ihm bekannt wurde. Man könnte fast sagen: gäbe es keine Chaucersche dichtung zum preise der verlobung oder vermählung Richards II., so müßte sie postuliert werden; und es wäre nur natürlich, daß sie dann auch in der allegorischen darstellung des königs an das frühere gedicht anknüpfte, also Richard wieder als adler einführte, ebenso wie allgemeine übereinstimmungen zwischen beiden liebesdichtungen nahe liegen mußten. Wenn nun das *House of Fame,* nach eigenem späteren zeugnis des verfassers und nach vielen, sicheren indizien des textes zu urteilen, eine liebesdichtung ist und einen adler eine wesentliche rolle spielen läßt, so wird sich die vermutung nicht verbieten, daß wir in HF. die sonst als verloren zu beklagende ergänzung zum *Parlement of Foules* zu erkennen haben. Und diese vermutung wird zur gewißheit, wenn wir beide dichtungen auf das ihnen etwa gemeinsame hin betrachten. Zunächst sind P. und HF. traumschilderungen, wie das *Buch der herzogin* oder die *Legende von guten frauen.* Mancherlei ähnlichkeiten waren so wohl durch den charakter der poetischen gattung gegeben; zb. kann nicht auffallen, daß der dichter in unseren zwei werken einen führer hat. Anderseits konnten sich verwandte züge aus dem umstand ergeben, daß P. und HF. liebesdichtungen sein wollen; solchen mußte etwa die beschreibung eines tempels der venus (s. o. abschn. IV) naheliegen. Aber wir finden nun auch eine anzahl von berührungen, bei denen diese erklärung aus dem typus versagt, und die wir zurückführen dürfen auf

die reale bezogenheit der in HF. und P. behandelten dinge; wo dies nicht unmittelbar erweislich ist, kann die zeitliche nähe der abfassung beider texte die enge der beziehungen begründen — eine weitere bestätigung unserer schon dargestellten relativen chronologie von HF.

Der poet träumt also in P. wie in HF.; was er im schlaf schaut, ist in beiden dichtungen ein doppeltes: erstens das innere eines tempels (P. 230—294, HF. I 119—479), zweitens vorgänge außerhalb (P. 295—692, und schon 120—229 als einleitende naturbeschreibung; HF. I 480—508 feld vor dem tempel, II luftreise, III ruhmeshalle und haus der gerüchte). In dem tempel oder in seiner nähe erblickt der dichter inschriften (P. 123—147, HF. I 140—149), später eine göttin, die umdrängt wird von solchen, die etwas von ihr wünschen und ihr teil zugewiesen erhalten (Nature P. 395 ff., Fama HF. III 270 ff.). Er wird handgreiflich geleitet von einem führer (Scipio Africanus, adler), der ihn durch das parktor schiebt (P. 154), durchs fenster ins gerüchtshaus bringt (HF. III 939); der führer beruhigt den ängstlichen (P. 157, HF. II 63—74, 95 f.), und — was die hauptsache ist — er kommt zu ihm aus der gleichen veranlassung. Wir sahen, daß der adler in HF. dem dichter, der uneigennützig den liebenden seine feder geweiht, obwohl er selber an der liebe keinen anteil mehr hat, zum lohne für seine mühe einen aktuellen stoff für eine neue liebesdichtung nachweisen will; genau gleiches entnehmen wir aus P.

163 That thou canst not do, yit maist thou se,
167 f. And if thou haddest cunnyng for t'endite
I shal thee shewe mater of to write:
109 Thou hast thee so wel born,
112 That somdel of the labour wolde I quite,

womit zu vergleichen HF.

II 120 Although thou haddest never part,
131 f. Although thou maist go in the daunce
Of hem that him list not avaunce,
158 . . . labour and devocioun
. . . thou hast had, lo, causeles
To Cupido the reccheles.
And thus this God, through his merite
Wol with som maner thyng thee quyte:

136 . . . thou hast no tydynges
Of Loves folk, if they be glade;

164 thou shalt here
Of Loves folke mo tydinges.

Diese parallelen bekräftigen unsere frühere behauptung, daß mit den liebesleuten und -neuigkeiten in HF. ganz bestimmte menschen und dinge gemeint sein müssen, und locken zugleich zu dem schluß, die *mater of to write* sei beiden werken gemeinsam.

Noch ein paar bemerkenswerte übereinstimmungen im einzelnen kommen hinzu. P. 8 ff. sagt Chaucer,

I knowe not Love in dede
Ne wot, how that he quyteth folk hir hyre.
Yit happeth me ful ofte in bokes rede,
Of his myracles and his cruel yre.

In HF. I 248 lehnt er ab, Didos leidenschaft zu beschreiben,

I can not of that faculte,

während ihm später bezeugt wird, daß er rastlos in Venus' dienste studiert. Beide male also handelt es sich um den gegensatz von bücher- und lebenskunde; und von hier fällt ebenfalls ein licht auf die absicht der stelle HF. II 136 ff. — P. 314 f. erscheint in HF. III 951 f. genau nachgebildet. — Scipio Africanus, der in P. auftritt, wird HF. II im proemium wieder genannt — was nicht auffällig ist; ebenda wird Venus angerufen (s. o.), wie in P. 113—119. *Blisful* heißt sie jedesmal, und sehr nahe stehen sich die worte

Be thou my helpe in this P. 116
So be my favour at this tyme HF. II 11.,

so daß man auch für HF., wie aus anderen gründen ja schon einleuchtet, annehmen muß, Venus (HF. II 10, P. 277 Cipris genannt) habe dem dichter seinen traum gesandt. — In beiden dichtungen hat sich Chaucer gelegentlich zum besten. P. 162 läßt er sich von Scipio *dulle* nennen, HF. II 113 vom adler sagen *in thy heed ful lyte is*. — Die Didogeschichte im Venustempel (HF. I 239—382) gibt anlaß, von anderen opfern männlicher treulosigkeit zu handeln (HF. I 383—426); im tempel der Venus (P. 280—294) sieht Chaucer eine reihe von geschichten abgebildet, darunter auch Didos, ferner die von Paris (s. HF. I 399), Achilles (s. HF. I 398), und Isolde

(s. HF. III 706). — (P. 229 will er einige namen übergehen:

Hir names shal not here be told for me.

Der ausdruck wiederholt sich ganz ähnlich HF. III 1046:

That shal not now be told for me.)

Die im vorstehenden verzeichneten anklänge von HF. an P. lassen in ihrer gesamtheit die folgerung zu, daß beide dichtungen zeitlich nicht weit voneinander abstehen können, daß der dichter in der zwischenzeit kein größeres, anderes werk zu schaffen in die lage kam, und daß er die eine dichtung (HF.) in deutlichster erinnerung an, in bewußtem hinblick auf die andere (P.) niedergeschrieben hat. Auf welcher seite die priorität liegt, kann nicht fraglich sein. P. ist künstlerisch abgeschlossen, verlangt und verspricht aber sachlich eine fortsetzung; HF. ist in der form unfertig, hätte jedoch eine fernere behandlung des uns trotz der unvollständigkeit greifbaren inhaltes nicht gut zugelassen. Wir dürfen demnach in HF. schon jetzt die fortführung von P. erblicken. Daß diese anschauung notwendig ist, ergibt sich nun weiter aus der art, wie der eigentliche gegenstand in der einen und der anderen dichtung sich präsentiert. In jeder von ihnen ist von liebenden die rede; gemeint sind in P. zwei menschen, auf die paßt, was HF. über *Loves folk* II 136 ff. sagt. Denn könig Richard kann zu den *verray neyghebores* (HF. II 141) Chaucers gezählt werden, Anna von Böhmen kam *fro fer contree* (HF. II 139). Ob sie sich angehören werden, wird in P. noch nicht entschieden; auch der dichter von HF. ist in unkenntnis in bezug auf *Loves folk, if they be glade* (HF. II 147), der adler jedoch weiß bescheid und will die frohe kunde dem dichter zuteil werden lassen. Er ist sein freund (HF. II 74), nennt ihn Geffrey (II 221), und vermag allein ihm zur quelle zu verhelfen, wo jene nachricht zu haben ist (III 912 ff.) Ist der adler in HF. unser alter bekannter aus P., so versteht man, daß ihm hier die aufgabe zufiel, den dichter zu belehren. Der königliche vogel, dh. der könig, hatte ja das hauptinteresse an der ganzen angelegenheit; ihm mußte daran liegen, daß Chaucer ihren fortgang von der ungewißheit zur glücklichen vollendung erfuhr und daraufhin seine pflicht als höfischer dichter tat, indem er zum *Parlement* das gute ende fügte. Dies ist natürlich im bilde der allegorie gesprochen; in wirklichkeit wird der

hergang einen anderen stil gehabt haben. Wir können uns nach Chaucers andeutungen davon eine vorstellung machen. Das *Parlement* schließt mit den worten (695—699):

I wook, and other bokes tok me to,
To rede upon, and yet I rede alwey
In hope ywys to rede so sum day,
That I shall mete somthyng for to fare
The bet; and thus to rede I nyl not spare.

Der dichter also wendet sich gleich beim erwachen neuem bücherstudium zu — wie er HF. II 149 nach des tages mühen *at another boke* niedersitzt — und hofft dabei eines tages auf etwas zu stoßen, womit er »besser fährt«, was ihm besser gelingt, oder, wie wir auch interpretieren könnten, bei dessen poetischer verarbeitung mehr herauskommt, als bei der die leser in spannung lassenden *Parlement*-dichtung. So konnte es ihm dann passieren, daß er über büchern und papier versäumte, die entwicklung der in P. geschilderten dinge zu verfolgen. Das erzählt uns HF. durch den mund des adlers; und dieses wirkliche gab dann den anstoß zur darstellung des dichters als unkundig dessen, was sich in seiner nähe so bedeutungsvoll vollzog oder vorbereitete.

Hiermit wäre erklärt, wer der adler sein soll, und wie Chaucer darauf verfiel, ihn hier zu verwenden; zugleich folgt aus der identität des adlers in P. und HF., daß die liebenden der beiden dichtungen dieselben personen darstellen, und in beiden werken derselbe gegenstand, nur von verschiedener warte aus geschaut, den poeten beschäftigt. Die frage kann nur noch sein, wie weit für den standpunkt von HF. die angelegenheit gediehen war; mit andern worten, ob unser gedicht die tatsache der verlobung Richards und Annas feiern will, oder die erfreulichere tatsache ihrer vermählung, oder was sonst.

Nun haben wir uns schon überzeugt, daß HF. nicht lange vor der zeit entstand, wo Chaucer den *Troilus* zu schreiben begann, und diese zeit war nach aller wahrscheinlichkeit das jahr 1382. Da HF. sich auf einen traum vom 10. dezember bezieht, so kann es sich, wenn anders *Parlement* anfang 1381 fällt, nur um das ende von 1381 handeln. Damals aber war Richards verlobung schon längere zeit perfekt (der ehekontrakt ist datiert vom 2. Mai, Rymers Foedera IV 111—113, 1869); HF. wäre also nicht mehr aktuell gewesen. Zudem ließ sich

eine vollzogene verlobung nicht so originell und ausführlich behandeln, nachdem die werbungsgeschichte einmal geschrieben war. Anderseits fand die vermählung des königs erst am 14. Januar 1382 statt; demnach müßte das in HF. gemeinte ereignis früher liegen; man würde auch nicht verstehen, warum die hochzeitsanzeige dem dichter aus fernem lande zukommen, von geschichtenträgern im gerüchtshaus gemacht werden sollte, unter denen seeleute an allererster stelle stehen (III 1032). Diese schwierigkeiten lösen sich aber ohne weiteres auf, wenn man unser gedicht über einen traum vom 10. Dezember (1381) in beziehung setzt zu dem geschichtlichen faktum der landung Annas in Dover am 18. Dezember 1381, worauf Chaucer bald danach auch anderweitig, *Knightes Tale* 884 (*the tempest at hir hoome-comynge*, s. Lowes, Mod. Lang. Notes 19, 240f.) angespielt hat; und das *House of Fame* stellt sich dann dar als eine begrüßung der künftigen königin bei ihrem ersten eintreffen auf englischem boden: eine geschmackvolle und würdige fortsetzung des werkes, das sie als liebliche umworbene und erhoffte braut des adlerkönigs gefeiert hatte, zugleich eine naheliegende huldigung, wenn man liest, wie damals, audito de adventu Reginae futurae . . . insuper laborat unusquisque pro viribus tantas nuptias honorare muneribus . . (Walsingham bei Lowes aao. 242). Da durfte Chaucer nicht fehlen.

Im lichte dieser interpretation, das die ganze gegend zu erhellen imstande sein dürfte, kommt zunächst das bisher in seiner bedeutung dunkle datum des HF. mehr oder weniger ins klare. Koch meint richtig (aao. 119), der dichter müsse bei der geflissentlichen, zweimaligen nennung des 10. Dezember (s. o. abschnitt III) eine bestimmte absicht gehabt haben, — »welche, wird sich kaum mit sicherheit mehr feststellen lassen«; und er hat ebenso recht, wenn er ten Brink's *dies Jovis* (= Donnerstag, 10. Dez. 1383) auf sich beruhen läßt, wie wenn er (aao. 120[1]) bezweifelt, daß aktenmäßig gesicherte zahlungen vom 9. Dez. 1379 und 1384, 10. Dez. 1382 an den dichter gleich in poesie sich bei diesem umgesetzt haben sollten. In Chaucers angaben nur einen typischen zug zu sehen — wofür die übung der französischen liebesvisionen vielleicht eine gewisse stütze liefern könnte —, geht nicht an, nachdem sich uns HF. als liebesdichtung für eine bestimmte gelegenheit erwiesen hat. Man könnte fragen, ob der 10. Dezember gewählt

sei im hinblick auf die ankunft Annas in Dover am 18. (oder 21.? s. Oman, Political History of England IV, p. 66), dh. ob der dichter, der dies lange verzögerte ereignis begrüßen wollte, sein traumerlebnis als vaticinium post eventum etwa eine woche zurückdatiert habe. Das würde voraussetzen, daß Chaucer erst nach dem 18. Dezember seine dichtung begonnen hat; da aber war keine rechte pointe mehr in der ankündigung einer liebeskunde aus einer fremden gegend: HF. stellt doch die nachricht aus fernem lande kommend vor, kolportiert von schiffern und sonstigen weit herumstreifenden leuten, dh. dem erwarteten eintreffen der fürstin vorauseilend; diese ist also noch nicht in Dover gelandet. Auch wäre seltsam, daß Chaucer dann auf den notorischen sturm bei der landung, der weit und breit damals als mirabile auspicium eindruck machte (s. Lowes aao., wo die einschlägige literatur verzeichnet ist), an der dafür gegebenen stelle seiner allegorie (HF. I, bei Aeneas' landung, s. u.) nicht mit einem worte einging, während er später, in der von Lowes fein gedeuteten stelle der Kn. T., bei der erwähnung einer aus fremdem lande kommenden fürstin, die in neuer heimat königin werden soll, jenes faktum des sturmes mit einer gewissen notwendigkeit einfügt. In einem nach Annas landung geschriebenen begrüßungsgedicht hätte das, was diese ankunft so denkwürdig machte, nicht schweigend übergangen werden können, und von Vergil durfte Chaucer dabei mit eben so gutem gewissen sich entfernen wie in Kn. T. von Statius und Boccaccio. Freilich müssen wir bedenken, daß HF. bruchstück ist und vielleicht am schluß, außerhalb der allegorie, einen hinweis auf jenen sturm hätte bringen können. Endlich aber versteht es sich ja von selbst, daß Chaucer schon einige zeit vor dem 18. Dezember von Annas bevorstehender ankunft wußte. Am 1. Dezember verfügt eine ordre Richards *De domina Anna, Regina futura, ad praesentiam Regis ducenda* (Rymers Foedera IV, p. 136), daß die fürstin in Calais empfangen und von dort nach England geleitet werden soll, und bestimmt, daß die zum geleit ausersehenen personen auch alle übrigen vorbereitungen *cum celeritate rationali* betreiben. Am 13. Dezember wurde dann wegen der nahe bevorstehenden »venue de Ma Dame la Roigne deinz le Roialme«, und weil die vermählung sowie Annas krönung sehr bald stattfinden sollte, das parlament vertagt (Rotuli Parliament. Vol. III, p. 113). In

die zeit zwischen diesen beiden daten fällt nun Chaucers traum, und wenn man in seinem datum keine fiktion zu sehen hat, so empfiehlt sich vielleicht die einfache und zugleich fruchtbare erklärung, daß Chaucer in wirklichkeit erst am 10. Dezember des umstandes (oder eher der daraus für ihn erwachsenden dichteraufgabe) gewahr wurde, daß Richards zukünftige gemahlin demnächst in England sein werde. Faßt man die sache so, dann versteht man die emphase der zweimaligen zeitangabe als eine art entschuldigung oder schuldgeständnis: »nicht früher bin ich ans werk gegangen«. Man begreift so auch den vorwurf des adlers, daß Chaucer von den dingen, die liebesleuten am herzen liegen, nur aus büchern notiz nehme. Drittens wird uns klar, warum die dichtung torso ist, daher nur ganz dürftig überliefert, schon dem 15. jahrhundert schwer erreichbar (s. Hammond aao. 374); nicht weil er nicht weiter wußte, oder weil er alles wesentliche gesagt hatte (Skeat, Works III 287), legte Chaucer die gänsefeder aus der hand, sondern: die erfüllung kam dem traum zuvor. Viertens erkennen wir jetzt den grund, warum hier Chaucer als metrum achtsilbige reimpaare gewählt hat. Diese rückkehr zu der übung seiner ersten anfänge, die gänzlich isoliert steht in seiner reifen, ernsten produktion, und zu mancher deutung geführt hat, kann nicht auf eine besondere absicht der art, wie etwa ten Brink und Brandl meinten (anpassung an den anspruchslosen, behaglichen ton der darstellung; ausdruck des frischen realismus), zurückgeführt werden; man braucht nur an den ton und stil von *Parlement* und *Troilus* sich zu erinnern. Daß die wahl der metrischen form von HF. nicht aus künstlerischen erwägungen — die etwas modern anmuten — hervorgegangen ist, ergibt sich daraus, daß bei der engen bezogenheit von HF. und *Parlement* solche erwägungen eher zur verwendung siebenzeiliger stanzen in der späteren dichtung hätten bestimmen sollen. Da dies nicht der fall ist, so hat Chaucer aus bequemlichkeit auf die schwierige, ihm sonst damals natürliche form der stanze verzichtet; nur so konnte er hoffen, in der ihm zur verfügung stehenden zeit fertig zu werden. Er deutet darauf selber hin, wenn er buch III 4—8 die an sich vielleicht etwas überraschende bemerkung macht:

> Nat that I wilne, for maistrye
> Here art poetical be shewed,

But, for the rym is light and lewed,
Yit make hit sum what agreeable,
Thogh som vers faile in a sillable,

wobei übrigens das öftere fehlen des auftaktes nicht mit Skeat (aao. 266) als absicht und auch natürlich nicht als fehler betrachtet werden wird. Der dichter fühlte also wohl, er könne bei so eiliger arbeit auf seine metrik nicht so peinlich wie sonst achten; nicht auf *craft*, nur auf *sentence* (aao. 10) mußte er sein augenmerk richten, obwohl auch hier die hast der produktion ihre güte bedrohte. Und damit im zusammenhang, fünftens endlich, finden wir die begründung der tatsache, daß HF. so mangelhaft komponiert, digressiv, widerspruchsvoll (rolle der fama in III gegen I und II), mehrfach fehlerhaft und flüchtig ist (*Julo and eek Ascanius* I 177 f., Isis' tempel in Athen III 754 f.), und vor allem, zumal im schlußbuch (s. III 3), so merkwürdig beeilt erscheint. Nicht weniger wie siebenmal bricht Chaucer ab, um keine zeit zu verlieren (III 192—194, 209 f., 239 f., 264 f., 364 f., 415 f., und besonders v. 165—168, die von der uneinbringlichkeit eines zeitverlustes handeln); dazu kommen die schon erwähnten vier stellen in der Didoepisode. Es ist deutlich: der dichter hatte keine zeit, sich kurz zu fassen und ein harmonisches ganze zu schaffen. All dies kann uns also das datum lehren.

Des weiteren nun erklärt sich aus der absicht Chaucers, die fürstin bei der landung zu feiern, die große rolle, die wie erwähnt, das gemeine volk bei der nachrichtenverbreitung spielt: schiffer, pilger, ablaßkrämer, läufer und boten (III 1032, 1037 f.). So gelangen neuigkeiten vom meer an die küste, von da ins land hinein. Wichtiger noch muß uns sein, daß das ganze erste buch mit seiner vision vom tempel der venus jetzt, und zwar erst jetzt, uns seinen allegorischen gehalt offenbart. Wir wiesen schon darauf hin (s. auch abschnitt IV), daß Chaucer auch im *Parlement of Foules* einen tempel, in dem Venus ruht, beschreibe; und man könnte meinen, der dichter habe das sehr naheliegende motiv einfach wiederholt. Aber damit ist noch nicht erklärt, wie Chaucer darauf kam, in dem tempel die Aeneasgeschichte zu finden und uns deshalb zu erzählen: er selbst fragt sich anscheinend (I 474 ff.), was dieses erlebnis ihm bedeuten soll, was so viel heißen wird: »Wißt ihr, leser, worauf ich hinaus will?« Wenn nun die pointe unserer dichtung

ist, daß eine fürstin aus einem fernen lande zu den gestaden Englands kommt, geleitet von Venus, und bestimmt, hier den gatten zu gewinnen: so hätte sich dieser tatbestand mit den kunstmitteln Chaucerscher allegorie kaum besser und natürlicher poetisch darstellen lassen als in form eines berichtes, nach Vergil, von dem mann, der aus Troja fliehend, vom schicksal dazu bestimmt, von der liebesgöttin geleitet, nach mancherlei aufenthalt an den strand Latiums gelangt und hier ein weib gewinnt. Dem gelehrten dichter, dessen denken dazu neigte, zitat zu sein, konnte sich die parallele wohl ergeben; und die zeitgenössischen leser werden sie verstanden haben auch ohne kommentar. Im übrigen kann man sich wohl noch eine genauere vorstellung davon machen, durch welchen gedankengang er dahin kam, in der Aeneis die quelle seiner Allegorie in HF. I zu suchen und zu finden; denn selbstverständlich war es ja nicht, daß er in dem zu feiernden ereignis sofort die umkehrung der geschichte bei Vergil erkannte. Er sollte Anna huldigen, die fama von ihrem nahen dichterisch gestalten; als er mit sich zu rate ging, wo er sich den stoff dazu holen könnte, fiel ihm natürlich ein, daß eine Anna im Didobuche Vergils, das zugleich die berühmte schilderung der fama enthält, erscheint; bei der überlegung, was sich daraus machen lasse, fand er, daß er von der fama ausführlich (freilich besonders nach Ovid), von Dido episodisch handeln könne, aber den inhalt der Aeneis vollständiger ausnutzen müsse, da dann eine gewisse parallele zur wirklichkeit, die er verarbeiten wolle, vorhanden sei. So kam der dichter zu dem grundgedanken, zum titel und zu dem, was HF. I uns erzählt. Und wenn hier (367) Didos schwester Anna erwähnt wird, so mag das ein anzeichen für den eben vermuteten gedankengang Chaucers sein; an sich hätte er den namen wohl unterdrücken können. Natürlich dachte er dabei, als er schrieb, im Dezember 1381, an die künftige königin; auch all seine vornehmen leser mußten bei jenem vers an sie denken. Ja es ist wohl nicht ganz undenkbar, daß durch ihn Chaucer seinem natürlich besser als wir vorbereiteten publikum einen kleinen wink für die auffassung von HF. I und damit der ganzen dichtung gönnen wollte. Nötig war es kaum; gewiß hat man damals verständnisinnig gelächelt bei den worten HF. I 269f.

Lo, how a woman doth amys,
To love him that unknowen is,

mit ihrer verbindlichen einschränkung bald darauf:

Al this seye I be Eneas
And Dido . . .
He that fully knoweth therbe
May saufly leye hit to his yë.

Und wer das *Parlement of Foules* damals gelesen hatte, der wußte, daß Chaucers nächste dichtung daran anknüpfen wollte.

Damit sind wir am ende der untersuchung angelangt: das *House of Fame* hat, wie wir meinen, nun endlich seinen sinn erschlossen. So tief, wie es die deutungen fast aller forscher bisher wollten, ist er freilich nicht, aber dafür einfach. Einfach ist der weg der wahrheit. Und vielleicht liegt eine gewähr der richtigkeit unserer auslegung darin, daß sich so viel für sie geltend machen läßt, daß sie mancherlei gegensätzliches früherer ansichten — realismus und idealismus, tradition und persönliches element, ernste selbstdarstellung und ulkstimmung in dem einen werkchen versöhnen kann, und schließlich, daß sie imstande scheint, alte Chaucerprobleme — Chronologie, Lollius, auch priorität der legendenprologe — in ein deutlicheres licht zu stellen.

Bonn. Rudolf Imelmann.

ÜBER
DIE NEUENGLISCHE VOKALVERSCHIEBUNG.

Es ist ein charakteristischer zug der englischen vokalentwicklung, daß im 15. jahrhundert einerseits me. ẹ̄, ọ̄ zu den lauten *[ī, ū]* vorrücken *(feet, goose)*, andererseits me. *ī, ū* diphthongiert werden *(time, out)*. Bei betrachtung der verhältnisse in den lebenden mundarten hatte ich gefunden, daß dort, wo me. ọ̄ nicht im 15. jahrhundert zu *[ū]* vorrückte, weil es schon früher, im 13., zu einem *ü*-artigen laut geworden war, me. *ū* keine diphthongierung erlitt. In diesen mundarten ist me. ọ̄ heute durch *[ǖ, ȫ, iu, iə]* vertreten, me. *ū* durch *[ū]*. Von geringfügigen verzahnungen abgesehen — wie sie ja von vornherein zu erwarten sind — fallen die gebiete der frühen ausweichung des me. ọ̄ und der erhaltung des *ū* zusammen: es sind die nordhumbrischen landstriche und angrenzende teile des mittellands. Wo also im 15. jahrhundert kein ọ̄ mehr vorhanden war und daher auch nicht vorrücken konnte, da unterbleibt auch das vorrücken des *ū*. Aus diesem bemerkenswerten zusammenhang schloß ich, daß der impuls zu den in rede stehenden bewegungen beim me. ọ̄ einsetzte und me. *ū* von ihm gewissermaßen aus seiner stellung verdrängt wurde (Untersuchungen § 142). Die richtigkeit dieses schlusses gibt auch Western in diesen 'Studien', oben s. 2 ohne weiteres zu, behauptet aber, daß die tatsächlichen verhältnisse nicht so lägen, wie ich sie dargestellt habe, und daher mein schluß hinfällig sei.

Zur erhärtung seiner behauptung führt er zunächst, nicht wie ich Ellis, sondern Wright folgend, eine reihe von südhumbrischen dialekten an, in denen, allerdings zumeist neben *[ū]*, auch *[iu, œ̄, ü, iü]* für me. ọ̄ erschienen; besonders zu merken sei, daß in Norfolk, Suffolk und Devon nach Wright

gar keine *[ū]* vorkämen. Kann nun Western im ernst glauben, daß ich diese tatsachen einfach übersehen hätte? Wäre ich dessen fähig, so stünde es schlecht um meine wissenschaftlichen arbeiten! Oder meint er, daß sie Ellis nicht bekannt geworden sind? Dann tut er dem unermüdlichen beobachter und sammler wahrhaftig unrecht! Nach § 119 meiner untersuchungen scheine es, sagt er, als ob ich *[iu]* nur auf dem nordhumbrischen gebiete finde. In der tat? Eine nur etwas bessere umschau in meinem buche hätte ihm gezeigt, daß dieser schein trügt!

Denn tatsächlich sind jene fälle weder Ellis noch mir entgangen. Ich habe § 109 ausdrücklich festgestellt, daß me. *ǭ* auch in zwei kleineren südhumbrischen gebieten zu *ü/ö*-artigen lauten geworden ist, nämlich in West Somerset, Devon und Cornwall auf der einen, in Norfolk und Suffolk auf der anderen seite. Aber ich habe auch § 120, 134 dargelegt, daß, nach gewissen anzeichen zu schließen, diese *ü/ö* zum unterschied von den nordhumbrischen jüngere entwicklungen aus dem sonst üblichen *[ū]* sind. Drei jahre später habe ich dann Archiv 103, 58, auf ähnliche einwände Morsbachs erwidernd, ein weiteres argument beigebracht, welches diesen ansatz völlig sichert. Es gibt eine reihe von wörtern, in denen me. *ū* auch im süden von der diphthongierung befreit blieb, nämlich diejenigen mit *ū* vor labialen wie me. *roum, droupe, stoupe* usw., die ne. *room, droop, stoop* ergeben. Das sind also, um meine früheren worte zu wiederholen, fälle, in denen in früh-neuenglischer zeit unzweifelhaft die lautung *[ū]* gegolten hat. Wo sie heute einen *ü/ö*-laut aufweisen, muß die entwicklung, die zu diesem führte, über früh-ne. *[ū]* gegangen sein. Das ist nun in der tat der fall in den angeführten südwestlichen und östlichen gebieten, dagegen nicht im norden, wie aao. durch belege gezeigt ist. Somit sind die nord- und die südhumbrischen *ü/ö* für me. *ǭ* ganz verschiedenen entwicklungen entsprungen: jene sind schon in mittelenglischer zeit unmittelbar aus *ǭ*, diese erst innerhalb des Neuenglischen aus dem sonst südhumbrisch geltenden *[ū]* entstanden. Auf diesen sachverhalt weisen ja auch die mittelenglischen verhältnisse: während im norden schon im 14. jahrhundert der übergang des *ǭ* zu einem *ü*-artigen laut und sein zusammenfall mit frz. *ü* in der schreibung wie in den reimen zutage tritt, zeigt sich in den südhumbrischen texten (vom nordrand des mittellandes abgesehen) me. *ǭ* und frz. *ü*

auch in der späteren zeit scharf getrennt. Somit kommen diese südlichen *ü/ö* für unser problem gar nicht in betracht.

Was ferner *[iu]* für me. *ǭ* anlangt, so habe ich bereits § 111 erwähnt, daß es vereinzelt auch im mittelland, ja im osten begegnet, aber diesen fällen für die uns beschäftigende frage kein gewicht beigemessen. Da in diesen gegenden das normale *[ū]* ist, sah ich in ihnen jüngere sonderentwicklungen, zum teil auch dialektmischung. Wrights angaben in § 162 seiner Dialect Grammar machen allerdings den eindruck, als ob solche *[iu]* öfter vorkämen, als Ellis gesehen hat. Indessen wird dabei folgender umstand in betracht kommen. Nach Ellis herrscht gerade im westlichen mittelland und angrenzenden strichen eine eigentümliche modifikation des *ū*-lautes, ein *[ū]*, welches mit geöffneten lippen einsetzt, also ein diphthong, der aus dem vokal high-back-unround und *u* besteht. Ellis bezeichnet ihn durch (*œ*'u), wobei aber keineswegs an einen *ö*-laut zu denken ist. Er hat ihn wiederholt genau studiert, so daß man seiner analyse einen gewissen wert beimessen wird, und bemerkt von ihm: 'it is extremely unstable, varying to (íu, íy, yy, *əə*) or thereabouts on the one hand and (ɜ'u) on the other' (EEP. V 292). In Wrights transkriptionssystem ist für den eingangslaut dieses diphthongs, entrundetes *u*, kein raum. Mit *ə* bezeichnet er mixed vowels. Dazu kommt, daß seine transkriptionen zumeist nicht von ihm, sondern von seinen gewährsmännern herrühren. Danach halte ich es für sehr wahrscheinlich, daß dieser schwer zu fassende und noch schwerer wiederzugebende laut den gewährsmännern Wrights zum teil als eine art *[iu]* vorkam und er daher mehr *[iu]* verzeichnet als Ellis.

Daß nun Ellis (*œ*'u) auf älterem *ū* beruht, ist ohne weiteres klar. Andererseits können die auch von Ellis im mittelland konstatierten *[iu]* sehr wohl auf diesen laut und durch ihn auf älteres *[ū]* zurückgehen. Sie den nordhumbrischen *[iu]* aus älteren *[ü]* zur seite zu stellen, verbietet schon der mittelenglische befund, von dem wir oben s. 433 gesprochen haben. Der unterschied zwischen nord und süd ist ja nicht bloß aus den lebenden mundarten, sondern auch aus dem reichen mittelenglischen material erschlossen: dies ganz aus dem auge zu verlieren, ist ein schwerer methodischer fehler.

Noch von anderer seite her erhebt Western einen einwand.

Es gebe wenigstens e i n sicheres beispiel, daß me. *ǭ* zu *[ū]* vorgerückt und me. *ū* doch geblieben ist: das sei nach meiner eigenen angabe in Lincolnshire der fall (s. 4). Daß ein so großes gebiet sich absonderte, wäre allerdings sehr auffällig. Aber Western ist da gegenüber meiner angabe in § 113 ein versehen unterlaufen. Nicht in Lincolnshire überhaupt, sondern bloß in seinem nördlichen teile (Ellis' 20^3) trifft das gesagte zu, dem gebiet, das zwischen Ellis' querlinien 4 und 5 einer- und 6 andererseits liegt, also einem schmalen streifen, der sich klärlich als übergangszone zwischen nord- und südhumbrischer entwicklung darstellt. Daß bei derartigen verschiebungen in den grenzgebieten sich manchmal kleine übergangszonen finden, ist doch eine bekannte erscheinung und kann nichts weiter besagen. Es ist im gegenteil überraschend, daß sich, nach dem uns bisher vorliegenden material, nicht mehr solcher zonen finden.

Die tatsachen, aus welchen ich meinen schluß bezüglich me. *ǭ* und *ū* gezogen habe, sind also von mir richtig dargestellt worden: da Western unter dieser voraussetzung meinen schluß selbst als unvermeidlich erklärt (s. 2), brauche ich auf seine weiteren argumente kaum einzugehen. Daß die dialektischen *[ei]* und *[ē]* für me. *ę̄* an sich nicht ganz überzeugend, dh. für seine ansicht beweisend sind, hat er selbst zugegeben (s. 5) und andererseits die erwägungen, die mich zu meiner gegenteiligen auffassung geführt haben (§ 156, 159), ganz beiseite gelassen. Und daß die spärlichen schreibungen aus dem Spätmittelenglischen, die er beibringt, für die priorität des einen oder anderen lautwandels irgend etwas bestimmtes besagen könnten, wird ihm gewiß niemand glauben.

In ähnlicher weise und auf grund ähnlicher tatsachen habe ich weiterhin in meinen Untersuchungen darzutun gesucht, daß die bewegungen von me. *ā* und *ę̄* miteinander im zusammenhang stehen, und zwar die des *ā* primär, die des *ę̄* sekundär ist. Der springende punkt ist § 301 formuliert: me. *ę̄* wird nur dort zu *[ī]*, wo me. *ā* und *ai* (im lauf der entwicklung einmal) zu *[ẹ̄]* geworden sind; wo die äußerste monophthongische lautstufe, die letztere erreichen, *[ę̄]* ist . . . . verharrt me. *ę̄* auf der stufe *[ẹ̄]*. Dies letztere ist der fall im südwesten, wo me. *ai* noch heute als ein *ai*-diphthong erscheint, während me. *ā* bis zur stufe *[ę̄]* vor-

rückte, dann 'abstumpfung' zu *[eə]* erfuhr und hierauf vielfach noch zu *[iə]* wurde. Für diese rekonstruktion habe ich bestimmte gründe vorgebracht, auch betont, daß man nicht an eine mathematisch genaue kongruenz zweier flächen denken darf: »Die gebiete decken sich zwar nicht in allen ausläufern vollständig genau, wie es in diesen flachen gegenden mit lebhaftem verkehr und daraus folgender dialektmischung nicht zu verwundern ist; aber wo die eine erscheinung deutlich ausgeprägt oder gar konsequent durchgeführt erscheint, ist auch die andere zu finden« (§ 301). Anstatt nun auf meine argumentation einzugehen, hat Western die oben angezogene stelle, die er s. 7 mit falscher interpunktion und daher unverständlich anführt, ganz mißverstanden und sie deswegen mit den angaben Wrights nicht in übereinstimmung bringen können, während tatsächlich gar kein Widerspruch besteht[1]).

Ganz im allgemeinen möchte ich nur noch folgendes bemerken. Es ist ein sehr einfacher und naheliegender gedanke, die einzelnen phasen der neuenglischen vokalverschiebung auf eine gemeinsame tendenz etwa nach hebung der artikulationsstelle (oder 'verdünnung' wie Western sagt) zurückzuführen, obwohl das vorrücken des *ę̄* und *ǭ* und die diphthongierung von *ī* und *ū* doch recht verschiedenartige dinge sind. Für manche mag auch die vorstellung verlockend sein, daß die bewegung zunächst bei den vokalextremen *ī, ū* begonnen hat und die anderen nachrückten. Aber das sind auffassungen, die aus allgemeinen vorstellungen fließen: in den von uns feststellbaren tatsachen ist nichts, was direkt auf sie hinwiese. Denn was Jespersen (Mod. E. Gr. I 8.13) und Western (s. 5) aus den grammatikern erschließen zu können glauben, ist doch viel zu wenig fundiert. Ich würde nie auf diese heiklen fragen eingegangen sein, wenn ich nicht mehr zu bieten gehabt hätte.

[1]) Western hält mir entgegen, daß Wright für alle südwestlichen dialekte für me. *ā* die wiedergabe *eə* + *ē*, *iə* verzeichne und hinzufüge, daß 'in those counties where *eə* and *iə* fluctuate the younger generation use *eə* and the older *iə*'. Auf dem material Ellis' fußend habe ich § 210 formuliert: 'Im süden finden wir zumeist *iə* und *eə* in mannigfacher verschlingung, nicht selten auch im selben dialekt nebeneinander, . . . woneben öfters . . . *ę̄* steht.' Wo ist da ein widerspruch? Der irrtum Westerns rührt daher, daß er die eben angezogene stelle, in denen ich die tatsächlichen verhältnisse feststelle, gar nicht eingesehen, sondern nur die § 301 daraus gezogenen folgerungen gelesen und dabei einen satz, wie oben erwähnt, mißverstanden hat.

Da ergab sich mir bei der untersuchung der lebenden mundarten, daß die verbreitungsgebiete gewisser erscheinungen zusammenfallen, zb. diejenigen der frühen ausweichung des me. ǭ und des unterbleibens der diphthongierung des me. ū. Solche verhältnisse sind doch sehr bemerkenswert und erheischen eine erklärung. Ich habe die folgerungen, zu denen sie drängen, eingehend erwogen und § 604 ff. auch nach der prinzipiellen seite zu begründen gesucht, da an ein 'verdrängen' im groben wortsinn natürlich nicht zu denken ist. Wie immer man über diese darlegungen denken mag und wie immer die endgültige deutung der tatsachen sein wird, eines scheint mir sicher: wer über die inneren beziehungen der neuenglischen vokalverschiebung sich eine meinung bilden will, muß jene von mir aufgedeckten tatsachen in rechnung ziehen und erklären. Jespersen erwähnt sie zwar, hat aber ihre tragweite gar nicht erkannt (Mod. E. Gr. I 8. 12): ich muß daher seine auffassung ablehnen.

Wien. Karl Luick.

BESPRECHUNGEN.

SPRACHGESCHICHTE.

H. Brüll, *Untergegangene und veraltete worte des Französischen im Englischen.* Beilage zum Jahresbericht des kgl. gymn. nebst realschule in schneidemühl. Ostern 1912. 20 ss. 8°.

Die benutzte literatur ist mit ausreichend deutlicher bezeichnung angeführt worden; außerdem sind s. 3 noch eine anzahl wichtiger werke nachgetragen. Die reichste ausbeute gewährte das monumentale Oxforder wörterbuch. Viele interessante bemerkungen fand der verfasser auch bei Littré und Hatzfeld-Darmesteter in ihren wörterbüchern, die für die vorliegende arbeit unschätzbare dienste geleistet haben. Es sind die worte *abeance* (engl. *abeyance*) bis *buschier* (engl. *busk*) behandelt. In der vielen artikeln beigegebenen bemerkung macht der verfasser auf ähnlichkeiten des lautüberganges auch bei andern worten aufmerksam, so daß gerade hier eine menge wertvollen materials verarbeitet ist. -Auch weist der verfasser häufig auf die volkstümlichen formen des romanischen hin, die sich im Englischen gerettet haben. So ist zb. engl. *able* die allein volksmäßige form, während nfr. *habile*, pr. *abilh* und sp. *habil* gelehrte bildungen sind, von lat. *habilem* zu *habere*, also ursprünglich 'leicht zu handhaben, tauglich'.

Analogien in lautbildungen werden sehr häufig durch mehrere beispiele belegt. Wenn zb. das neuengl. *alien* im me. auch *aliente*, *aliaunt* geschrieben wird, so wird der antritt des unorganischen *t* durch die schreibungen *pageant*, *pheasant*, *tyrant*, auch ahd. *fasant* (neben *fasan*) und *obez* erklärt. Wenn s. 7 *andier* (engl. *andiron*) erklärt wird, so wird nicht bloß auf die me. formen *aundiere*, *awndyryn*, *aundyern* hingewiesen, schreibungen, die natürlich alle durch *iron* beeinflußt sind, sondern zugleich auf nfr. *landier* mit agglut. artikel und wegen der letzteren erscheinung wieder auf

lierre, afr. *iere (hederam)*, *loriol*, afr. *orieul (aureólum)* und auf die volkstümlichen *le labit (= l'habit)*, *le lévier (= l'évier)*, *le loquet (= le hoquet)*. Es fehlt der vollständigkeit wegen nur noch *le lendemain*.

Viele von den angeführten worten sind natürlich im Neuengl. wenig gebräuchlich oder veraltet, mehrere auch aus der umgangssprache völlig verschwunden, wie *to apay*, *avener* (a chief officer of the stable), *avile* (Murray belegt das wort nur bis zur 2. hälfte des 17. jahrh.), *avilement*, *advoulter*, *to adulter* (heute *to adulterate*), *to bail* ua. Bei andern ist die ursprüngliche bedeutung verschwunden, wie in *to agist* und *agistment*.

Bei manchen worten ist die angenommene herleitung höchst unsicher. So ist engl. *adze*, *adz* (krummaxt) wohl nicht aus ae. *adesa* entstanden, das ohne beziehung in andern germanischen sprachen erscheint, sondern entlehnt aus rom. *aisse*, *asse*, *aze (asciam)*. Neuengl. *to appal* zu frz. *apalir*, *apallir* (erblassen, erbleichen) zu stellen macht zwar dem sinne nach keine schwierigkeiten, wohl aber der lautlichen erklärung nach. Es müßte dann schon im volksmunde neben *apalir* eine nebenform auf *er* bestanden haben, was ja auch sonst im Afr. vorkommt (vgl. nfr. puer = afr. puir). Murrays erklärung hinsichtlich der herkunft des ne. *avail* befriedigt unmöglich. Belegt sind afr. *avail*, *availle*. Es ist nun die frage, ob *l'availle* aus *la vaille* entstanden ist, etwa wie nfr. *l'avertin* aus *lavertin (vertiginem)*.

Wenn dieser teil als erster teil eines gesamtwerkes erscheinen soll, so muß er noch einmal überarbeitet werden, es lassen sich in bezug auf feststellung des Etymons sowie in bezug auf laut- und bedeutungswandel noch manche verbesserungen und vervollständigungen vornehmen.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

William A. Read, Ph. D., Professor of the English Language and Literature in Louisiana State University, *Some Variant Pronunciations in the New South*. Baton Rouge. 1912. 42 ss. 8°. Reprinted from Dialect Notes. Vol. III, Part. VII, 1911 (University Bulletin Louisiana State University. Vol. III—NS. May, 1912. No. 5.)

In der absicht, die aussprache gewisser worte durch die jüngere generation in den südstaaten festzustellen, hat der verfasser in zahlreichen instituten diese aussprache durch die lehrer

feststellen lassen. Von 500 ausgesandten zirkularen waren 241 für den angegebenen zweck brauchbar. So entstand die vorliegende studie, die für alle, die die lebenden dialekte studieren, von besonderem interesse sein wird. Die eingelaufenen antworten stammen aus den staaten Alabama, Arkansas, Florida, Georgia, Kentucky, Louisiana, Mississippi, North Carolina, Tennessee, Texas und Virginia, leider fehlt South Carolina. Selbstverständlich sind nur solche junge leute befragt, die im süden geboren sind, und deren Eltern beiderseits südlicher abstammung sind. Read bietet aber nicht einfache tabellen, sondern untersucht jedes wort nach seinem alt- oder mittelenglischen, bzw. französischen ursprung. Es ist also auch auf ältere phonetiker wie Lediard (1725) und Walker rücksicht genommen, wie überhaupt die einschlägige literatur ausgiebig benutzt ist. Ein index am schlusse enthält die sämtlichen — etwas über 100 — behandelten worte in alphabetischer ordnung. Die studie ist eine wertvolle ergänzung zu desselben verfassers arbeiten *The Southern R* (Louisiana State University Bulletin, February, 1910) und *The Vowel System of the Southern United States* (Engl. Stud. 41, 70 ff.).

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

LITERATURGESCHICHTE.

G. E. Woodberry, *Great Writers*. The Macmillan Company, New York; 1912. Pr. $ 1,20 = 5 s. 6 d. net.

This handbook reaches a high level both of matter and form, a real (if not simple) key to old wealth from the fresh workshop of the west. For great books are the bread of life when other glories may grow dim, and the test of true greatness is in tune with the "vast forever" that is song.

The essay on Milton is bright and critical and strong. The great Treitschke (in his earlier and less jealous days) was not deaf to that "sounding of the sea" and praised his prose even more. Not that many modern minds can bear his puritan husk; but his soul is not given to the worms which ate (as Goethe thought) his robe. Both poets were born again beneath deep-blue southern skies; perhaps if Galileo had planted his new knowledge in his young friend (p. 85) his epos would have been something else. Lofty (if Ptolemaic) was that organ-voice; perhaps a preacher among poets, but still a poet among preachers. No one any longer rates the singer of the Messiad by his side;

few can forgive Burckhardt for putting Tasso before him. For ten years he was scribe and mouthpiece of Cromwell (p. 93), the first moral force in the tale of his island or the world. Though some scholars have thought otherwise, the work served to strengthen the whole man and did not spoil his best gift. One passage may be cited: "The opposition between the earlier and the later poetry of Milton is very great, and is the more marked because of the barrenness of his middle life in verse. The liquid flow, the beauty of surface locking in mosaic sweet sights and harmonies of the natural world, the mellowness of idyllic and elegiac art, the crystal purity of the air of garden and grove as in some northern Italian night — all there and the like are the traits of his poetic youth; but in the works of his age there is something that dwarfs such qualities and makes natural the designation of the earlier verse as his minor poems. The reason of the difference is, I think, the expansion of Milton's intellectual powers which took place on his entrance into public debate, and the strength they acquired in that Herculean labour of the mind stretched to its utmost of practical force and mastery for twenty years of unremitted strain. *Paradise Lost* is a great poem of the intellect as well as of the imagination" (p. 96).

The account of *Virgil* recals a famous study of Myers, the best thing that he wrote. Roughly speaking the Latin world (that loves form) has rated him higher than Teutons (looking chiefly at substance); church and cloister have fed on him more than market and workshop. St. Paul wept tears at his tomb (as the tale goes) too late to win his soul; he links worlds seemingly strange as the voice of Italy and Rome; he was fit to be the comrade of Dante. But he surely was not as great a lover and bard as the Tuscan (p. 122); nor is the Aeneid the saddest (p. 134), still less the greatest (p. 144) book of the world. Aeneas (like Arthur) is more of an after-thought than a man; both were drawn from princely types too near and not from the past. If the word "artist" may not spell the highest gift from above, Virgil was at any rate a war-lord of melody and style. Four lines of Carducci to his great forefather may be cited:

> Ridono in tanto i monti e il mar lontano;
> Ascolta il viatore, ed a le bionde
> Chiome che amo ripensa e il tempo oblia:
> Tale il tuo verso a me divin poeta.

The survey of S h a k e s p e a r e has less raison d'être. It is hard to say anything not stale or flat or weary in short, and the writer is too spiritual and inward. Goethe might have suited him better and given less scope for a medley of the doubtful and the obvious. Few will agree with him that the sonnets (p. 192) are less personal than dramatic. Too much is made of the glow and the scent of that southern renewal (p. 199) of which the early plays are full. Like Rembrandt he was a child of the north and in close touch will common life; his genius at its highest was markedly less Latin than Teuton; two streams have been flowing in all things English from the first. Though we have small knowledge of his faith (p. 195), his silence shows lack of zeal in an age of burning dispute; some of his sonnets would suggest he deemed Death the end of all like Caesar and Fritz. A great healthy Russian has called him the poet of earth and of man in contrast to the mystic rose and star-light of Calderon.

The study of S c o t t is sympathetic but does not shed ideal light or add much to our knowledge. To say that "Veracity, emotional power and creative power" (p. 62—66) are his chief traits, is thin and flat and might be said of most tales between the Odyssey and "Le Lys Rouge". Germans have heard of his rendering of *Goetz von Berlichingen* (p. 49) in his youth, the first step in the path that led him back to a lost world. The southern Manzoni was perhaps his chief follower in his field; Victor Hugo was scarcely of his school. His song was not winged nor from the depths though it roused British soldiers in Spain (like red beef and wine); the writer may be thanked for not citing the outworn "Woman in our hour of ease". Gardiner and Dietrich Schäfer would break the image of the Black Knight in *Ivanhoe;* much of his history was hack-work; the sacred fishermen in Rome may have got some souls by his bait.

The papers that breathe a close friendship with Montaigne and Cervantes are charming. A famous historian has said M o n t a i g n e knew himself not to be a christian. The writer calls him a true catholic (p. 161) but admits (p. 166) he was detached. His theism was possibly as vague as that of Henry of Navarre, who came to his castle as a guest (p. 157) and made the most of this earth-life and kept clear of »hirngespinst« and held Paris worth a mass. Others before him felt "Que sais-je?" without writing it on their rafters (p. 150). Pascal (who had

tasted of doubt before he forsook figures and the world) saw in Montaigne a perilous foe and tempter of the soul. The gulf betwixt them is great; yet both spirits are most French and struggle still in thought and in life.

Cervantes leads at once to old Spain (p. 13) that glaring contrast to common sense (to cite the coinage of Taine) which rashly sent out a ship to find a new world oversea. The decay of chivalry and kingship caused Castelar to cry, "The Koran seems fading in Mecca". Elsewhere he called the southern soil the chief temple to the spirit of the east. And yet that land of dreams went to war of late (p. 18) no match for the armed son of Thetis as she learnt to her cost. Seldom has a single book summed up a land and people so well; old Mommsen likened Cato "the unbending dogmatic fool" to Don Quixote.

A subtle Boston novelist is said lo have put out his pipe with a damn; his brother praised him for proving clear to common men at last. Just that small blessed word would freshen this writing at times, if lack of clearness and a touch of obscurantism are in it. But the work is critical and terse, and sight and fancy do not fail; the man is near the fading of the rose (p. 52) with "mists and mellow fruitfulness" around him.

Brienz. Maurice Todhunter.

Wilhelm Ewald, *Der humor in Chaucers Canterbury Tales.* (Studien zur englischen philologie, 45.) Halle, 1911. VIII + 135 ss. Pr. M. 4,—.

A careful analytical study of the humor in Chaucer's *Canterbury Tales* cannot be received without some misgiving. If the task of explaining a joke is always a thankless one, so must be the task of classifying and analyzing. Humor, and particularly the sly elvish humor of a Chaucer, is of so evanescent and elusive a nature that it must of necessity break through the water-tight bulkheads of any system of elaborate categories. One is reminded of Pope's conceit of the butterfly broken on a wheel, or of Chaucer's own line: —

And eek men shal nat make ernest of game.

If Herr Ewald has deliberately set out to make earnest of game in defiance of the poet's warning, he has at any rate succeeded in escaping the most obvious pitfalls in his path. He has brought to his work a thoroughly adequate acquaintance with

the text of his author and of the critical apparatus thereunto pertaining, and a sense of humor equal to the occasion. He neither fails to recognize humor where it exists, nor — a more serious danger — is he often guilty of over-ingenuity in reading humor into a straightforward statement.

After an introductory chapter in which attention is called to Chaucer's fondness for making merry at the expense now of his reader, now of himself, Chaucer's humor is classified according as it concerns itself with 'subjectiv humoristische gestalten' such as Harry Bailey and the Wife of Bath, with 'objectiv humoristische gestalten' who are the butts of satirical humor rather than humorous in their own natures, with humorous allusions to literature, history, and mythology, and finally (in an appendix) with the humor which resides in the poet's style and manner of expression. Under the second of these categories the author calls attention to the various classes of men and the various institutions which call forth Chaucer's mirth; — the prosperous bourgeois, the over-chivalrous knight, the unworthy churchman, the pedantic scholar, the sentimentalist in love.

The monograph is well written and is distinctly pleasant reading. The student of Chaucer may chuckle merrily over the examples of the master's choice humor; occasionally a passage is illuminated for him by juxtaposition with others of the same tenor. As a contribution to Chaucerian criticism, however, it does not carry us very far. The work would have been much more useful had it included Chaucer's writings as a whole instead of confining itself to the *Canterbury Tales*. It might then have told us whether or not there was any development in the poet's attitude towards life as shown by the subjects which call forth his humor, or by the quality and spirit of the humor itself, whether there is any tendency to a greater or to a less admixture of the cynical. An even more serious defect is the failure to take into account to anything approaching an adequate extent the humor of Chaucer's contemporaries and immediate predecessors. No study of Chaucer's humor can be of much service which does not compare it closely with the cynical humor of Jean de Meun. To the *Roman de la Rose* Herr Ewald makes only rare and cursory allusion. Whether or not Chaucer may be thought to have known the *Decameron*, a comparison both as to subject matter and spirit with the humor of Boccaccio could not fail to be instructive. Particularly in the section of his monograph in which the author enumerates the

principal objects of Chaucer's humor one misses a recognition of the fact that the unworthy ecclesiastic and the prosperous bourgeois, at any rate, were almost universal objects of fourteenth century satire. A study of Chaucer's humor can become significant only when it serves to distinguish what is peculiar to the poet from what is common to his contemporaries. The present study serves only to present in ordered categories what every student of Chaucer already knows and recognizes.

Princeton University. Robert K. Root.

SCHULAUSGABEN.

1. Diesterwegs *Neusprachliche reformausgaben.* Herausgegeben von prof. M. F. Mann.

27. Harry Collingwood, *The Slaver's Revenge*, ed. by prof. Joseph Mellin. Frankfurt 1911.

Die geschichte spielt im jahre 1826 an der westküste von Afrika. Mr. Farmer, leutnant auf einem englischen sklavenjäger, wird nach einer glücklichen unternehmung zum kommandanten des erbeuteten »Don Cristoval« ernannt mit der aufgabe, einen besonders gewiegten sklavenhändler zu fangen, den berüchtigten Lenoir, der bisher aller bemühungen der Engländer gespottet hatte. An der Congomündung gerät Farmer in eine etwas plumpe falle seines gegners. Dieser liefert den verhaßten offizier einem befreundeten negerhäuptling aus, der ihm für branntwein, flinten und munition die begehrten sklaven besorgt. Die qualen des gefangenen am marterpfahl werden mit behaglicher breite geschildert. Ein rechtzeitiges tropisches gewitter aber löscht mit seinen regengüssen die ringsum lodernde glut. Die eingeborenen sind vor dem unwetter in ihre hütten geflüchtet. Aus mitleid löst ein negermädchen die fesseln des offiziers und führt ihn zu einem boot am ufer, auf dem er trotz der übermenschlichen leiden, die er ausgestanden hat, glücklich auf sein schiff zurückgelangt. Es folgt die gefangennahme und strafe des piraten und seiner mannschaft. Die erzählung ist wie die meisten abenteuergeschichten schwach motiviert. Es fehlt nicht an den üblichen unwahrscheinlichkeiten und zufällen. Zur schullektüre dürfte sich die schaurige geschichte nicht besonders eignen. Die zwei beigegebenen illustrationen sind nicht gerade hervorragend und passen zum gruseligen charakter des buches.

Das bändchen ist gut gearbeitet; ein besonderes heft bringt alles zum verständnis des texts notwendige. Das wichtigste über die geschichte des sklavenhandels wird geschickt in vier fragen und antworten mitgeteilt. Die erläuterungen lassen nie im stich.

Dankenswert sind die beigaben im anhang, ein stück aus lord Broughams rede über die negersklaverei vom 30. Juli 1830 und fünf gedichte, je eines von Longfellow und Cowper und drei von Whittier. Die kurzen biographischen notizen über diese drei dichter im beiheft sind wertvolle zugaben. Auf dem titelblatt werden versehentlich sechs gedichte angekündigt.

Gotha. K. Haid.

36. Marshall Montgomery, M. A. (Oxon.), *Modern British Problems.* Part I. *Social and Political.* Six Essays by living Authorities, selected and edited with notes and a phonetic glossary of proper names. Frankfurt a. M. (Moritz Diesterweg) 1912. VI + 86 ss. 8°. Notes 67 ss. Pr. M. 1,60.

Die vorliegende sammlung behandelt einige von den brennenden britischen tagesfragen in mehr konservativem als liberalem geist. Auf jeden fall kommt stets eine autorität auf dem betreffenden gebiete zur sprache, die namen finden sich in den fußnoten. Die neueste literatur ist gewissenhaft und ausgiebig benutzt, so vor allem H. Spies, *Das moderne England* (Straßburg 1911), F. S. Delmer, *Englische Debattierübungen* (Berlin 1909), A. Sander and A. Cliffe, *Great Britain of To-day* (Frankfurt a. M. 1911).

Das bändchen bietet folgende 6 Essays: I. *The Land of Compromise* by Price Collier. II. *British Imperialisme* by the Earl of Cromer. III. *Social and Economic Justice: A Liberal Conception* by Professor L. T. Hobhouse, M. A. IV. *The Seat of Authority in the Constitution* by Professor J. H. Morgan, M. A. V. *Is Irish Home Rule Separation?* by Stephen Gwynn, M. P. VI. *Imperial Defence. The Strategy of Position* by James R. Thursfield, M. A.

Die verfasser sind alle bekannt und behandeln die stoffe gründlich und objektiv. Alle 6 Essays sind neuesten datums und spiegeln die ansicht vieler intelligenter Engländer wider. Fußnoten und anmerkungen in englischer sprache bringen alles für das verständnis der abhandlungen notwendige, auch kurze notizen über den lebensgang der autoren. Price Collier, der wohlbekannte amerikanische schriftsteller, ist 1860 geboren und in Genf und Leipzig gebildet. Sein am meisten gelesenes buch ist *England and the English.* Evelyn Baring, 1st Earl of Cromer, geboren 1841, schrieb sein buch 'Modern Egypt' 1908. Professor L. T. Hobhouse, M. A., ist professor der Sociologie an der universität London, dessen schriften 'Democracy and Reaction' (1909), 'Morals in Evolution' (1908), 'On Liberalism' ua. in England und Amerika gleich hoch geschätzt werden. Prof. J. H. Morgan ist Staatsrechtslehrer am University College in London. Seine abhandlung 'The House of Lords and the Constitution' erschien 1910, nachdem teile davon in der Westminster Gazette und der Times veröffentlicht waren. Stephen Gwynn, das haupt der Irish Press Agency und Parlamentsmitglied für Galway City, schrieb sein buch 'The Case for Home Rule' 1911 auf veranlassung von John E. Redmond (geb. 1851). James R. Thursfield ist historiker am Jesus College in Oxford. Bekannt sind seine biographien von Peel und Parnell; die hier abgedruckte abhandlung erschien 1905 in 'The United Service Magazine'. Außerdem enthalten die anmerkungen noch eine menge wertvoller notizen über Joseph Chamberlain, Viscount Morley of Blackburn, Disraeli, den jetzigen kriegsminister Viscount Haldane of Cloan, Sir Henry Maine, Gladstone, Lord Lansdowne, Lord Curzon, Harcourt, Balfour, Charles Stewart Parnell, George Meredith, Lord Roberts, Lord Charles Beresford und viele andere männer, die berufen waren, in der neueren und neuesten geschichte eine wichtige rolle zu spielen.

Hinweisen will ich noch auf anm. 81, 21, wo der ausdruck 'Blood is thicker than water' dem Commodore Josiah Tatnall (1795—1871) zugeschrieben

wird, und anm. 4, 1, wo das neugebildete wort *to Bakerize* erklärt wird. Es bedeutet: 'to destroy in the way approved by Mrs. Baker Eddy'.

Das buch ist für die oberste stufe der realgymnasien und oberrealschulen als lehrreiche klassen- oder privatlektüre aufs beste zu empfehlen.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

2. *Sammlung englischer und französischer autoren.* Herausgegeben von F. Eigl u. R. Lederer. Troppau, Buchholz & Diebel.

6. *Tales and Sketches* I. Jerome: *The Absent-Minded Man*; Kipling: *A Bank Fraud;* Bullen: *Cancer Cay.* VI + 32 ss. kl. 8°. Pr. M. 0,20.

Die bisher zum 21. heft gediehene sammlung enthält sowohl ältere als auch zeitgenössische schriftsteller. Sie will fremdsprachliche lektüre in geschmackvollen und dabei äußerst billigen ausgaben bieten und dadurch zur weitesten verbreitung englischer und französischer meisterwerke beitragen. Die herausgeber haben vorsorge getroffen, daß dem leser durch zahlreiche fußnoten die übersetzung seltener wörter und schwieriger stellen geboten wird, und haben dadurch die lektüre außerordentlich erleichtert — meiner meinung nach oft allzusehr — und allzuhäufiges nachschlagen in wörterbüchern entbehrlich gemacht.

Die erste der hier aufgenommenen erzählungen *The Alsent-Minded Man* ist der sammlung *Sketches in Lavender* von Jerome K. Jerome (Leipzig, Tauchnitz, 1897, s. 158 ff.) entnommen. Jeromes (geb. 1859) haupterzählungen wie *Idle Thoughts of an Idle Fellow* (1889), *Three Men in a Boat* (1889), und *Paul Kelver* (1902) werden in der einleitung kurz skizziert, ebenso Rudyard Kiplings (geb. 1865) leben und werke, des meisters der *Short Story.* Die in dem hefte aufgenommene erzählung *The Bank Fraud* ist den *Plain Tales* (Leipzig, Tauchnitz, 1890, s. 179 ff.) entnommen. Neben Kipling und Conrad ist Frank T. Bullen (geb. 1857) einer der bedeutendsten schilderer des meeres unter den heutigen englischen schriftstellern. Sein werk *The Cruise of the Cachalot* (Leipzig, Tauchnitz, 1899) ist von Kipling und Conan Doyle mit begeisterung begrüßt worden. Das abgedruckte stück *Cancer Cay* ist den *Idylls of the Sea* (London, Nelson, o. J. s. 125 ff.) entnommen.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

3. Freytags *Sammlung französischer und englischer schriftsteller.* Leipzig, Freytag; Wien, Tempsky.

George Eliot, *The Sad Fortunes of the Rev. Amos Barton.* Für den schulgebrauch herausgegeben von Marie Gallandi. 1912. 107 ss. Pr. geb. Mk. 1,20.

Daß jeder versuch, die werke George Eliots einem immer breiteren leserkreis zu erschließen, von vornherein gerechtfertigt erscheint, will ich nicht in abrede stellen, auch bereitwillig anerkennen, daß sie das wegen ihrer engen fühlung mit dem leben, der treffenden wiedergabe des seelenlebens, der treue der darstellung, des gesunden wirklichkeitssinnes, der überdies mit dem köstlichsten humor gepaart ist, in vollem maße verdienen (vgl. das vorwort s. 3). *The Sad Fortunes* &c. bildet die erste der *Scenes of Clerical Life* und ist ohne

kürzung zum abdruck gekommen, ist insofern wohl geeignet, eine richtige vorstellung von der eigenart der verfasserin zu geben. Die herausgeberin empfiehlt die *scene* für höhere studienanstalten beider geschlechter, seminarien, sowie auch für die oberklassen der höheren mädchenschulen und hofft, daß die jugend ihr einen warmen empfang bereiten werde. Ich glaube jedoch, daß die schuljugend dem werke nicht das interesse entgegenbringen wird, das es sonst wohl finden würde; es verlangt ein liebevolles versenken in einzelheiten, dessen ich die jugend nicht für fähig halte. Dazu kommt, daß die sprache, in der es geschrieben ist, eine starke geistesarbeit verlangt, um zum verständnis durchzudringen. Zum belege dafür greife ich aufs geratewohl einen satz heraus s. 43: "Mr. Farquhar, though not a parishioner of Mr. Ely's, was one of his warmest admirers, and thought he would make an unexceptionable son-in-law, in spite of his being of no particular 'family'. Mr. Farquhar was susceptible on the point of 'blood', — his own circulating fluid, which animated a short and somewhat flabby person, being, he considered, of very superior quality." So sehr ich also auch das bändchen nach inhalt und sprache der kenntnisnahme sonst empfehlen kann, kann ich seine wahl als schullektüre nicht befürworten. Die anmerkungen (s. 91—104) sind, soweit sie sachliches betreffen, angemessen. Die wort- und redewendung-erklärungen hätten, da kein wörterbuch beigegeben ist, wohl etwas reichlicher sein können. An der form, in der sie gegeben sind, habe ich auszusetzen, daß sie den schüler, der, wenn eine übersetzung geboten wird, keine veranlassung hat, im wörterbuch nachzuschlagen, zu falschen auffassungen verleiten kann. Für angabe der aussprache ist nichts geschehen, abgesehen von dem verzeichnis der namen auf s. 105 f., denen die umschrift beigefügt ist (s. 107 findet sich die »bezeichnung der aussprache«). Wenn zb. zu 9, 31 *to be in clover* durch 'in der wolle sitzen' verdeutscht wird, kann der schüler auf den irrtümlichen gedanken kommen, daß *clover* 'wolle' bedeute. Es hätte nicht geschadet, für *clover* bedeutung und aussprache anzugeben; danach hätte die frage aufgeworfen werden können, wie die deutsche auffassung den sinn der wendung 'im überfluß leben' mit einem andern bilde wiedergibt. Ebenso gibt 15, 14: *had a 'pediment = impediment in his speech* 'war mit einem zungenfehler behaftet' keine richtige vorstellung von der grundbedeutung des wortes impediment. In gleicher weise genügt 22, 8—9: *Miss Arabella is setting her cap at him with a vengeance* 'fräulein A. möchte ihn für ihr leben gern kapern' nicht für die erklärung von *cap* und *vengeance.* 26, 15—16: *on the apology for an elevation* 'auf dem, was man zur not als eine anhöhe bezeichnen konnte'. Hier vermißt man die angabe der bedeutungsentwicklung von *apology:* verteidigungsrede, entschuldigung, beschönigungsausdruck'. 26, 28: *Radicalism* usw. Hier wäre zuzufügen, daß die partei der Radicals der konservativen gegenübersteht, und ferner die grundbedeutung des wortes. 26, 33: *flavoured by a dingy infidelity* 'mit einem leichten anflug von freidenkertum gewürzt'. Die übersetzung von *dingy* ('schmutzig') durch 'leichten anflug' dürfte schwerlich zutreffen, und *infidelity* 'ungläubigkeit' wird durch 'freidenkertum' abgeschwächt. 27, 26—27: *a tallow dip, of the long-eight description* 'talglicht, wovon acht auf das pfund gingen'. Der schüler wird nicht verstehen, wie diese übersetzung zustande kommt. 31, 6: *rinforzando* 'stärker werden'. Im texte ist *rinforzando* als substantiv gebraucht. 33, 15: *to attend to the very minor morals* 'sich der tugend in

kleinen dingen zu befleißigen'. Die übersetzung läßt *very* unbeachtet. 40, 17 wird *tantrum* mit »lat. tantum = soviel« in verbindung gebracht; das wort hat damit wohl nichts zu tun. 42, 19: *his protracted small-talk* 'sein endloses geschwätz'. *protracted* ist durch 'endlos' nicht so wiedergegeben, daß die grundbedeutung des wortes klar wird. 6—7: *it lookth* (looks) *bad on the very fathe* (face) *of it* 'wenn man die sache genau betrachtet, scheint sie nicht ganz sauber'. Der sinn von *on the very face of it* ist vielmehr 'gleich beim ersten anblick, (schon) auch nur oberflächlich betrachtet'; vgl. Muret unter face[1] 7. 44, 11—12: *he seems knowing about the king of the French* übers.: 'es scheint, er hört das gras wachsen'. Die übersetzung gibt keine erklärung von der entstehung der redeweise, und es ist fraglich, ob der sinn damit richtig getroffen ist; u. dgl. mehr.

C. Th. Lion.

Seven Tales by American Authors. Für den schulgebrauch herausgegeben von prof. dr. M. Lederer. 143 ss. 1912. Pr. geb. M. 1,40.

So ansprechend und für ihre verfasser charakteristisch die erzählungen auch sind, möchte ich sie doch mit ausnahme von Thomas Bailey Aldrich, Quite so (s. 85—99), für schullektüre nicht empfehlen. Dagegen spricht vor allem der inhalt. Die erste erzählung *Edg. Allan Poe, a Descent into the Maelström* (17—36) gibt der hauptsache nach eine glänzende naturschilderung, die aber so weit ausgesponnen ist, daß das interesse des schülers dabei erlahmen muß; die zweite *Nathaniel Hawthorne, Peter Goldswaithe's Treasure,* 38—59, berichtet von der fixen idee Peters, der einen schatz in seinem hause verborgen wähnt, es deshalb nicht verkaufen will und in stücke schlägt, um den schatz aufzufinden usw.: ein gegenstand, der mir nicht wert genug erscheint, um einen schüler 4—5 stunden lang zu beschäftigen; mag es immerhin ganz belustigend sein, den irrgängen dieses toren zu folgen. *Francis Bret Harte, Baby Sylvester* (60—76) berichtet von dem unfug, den ein junger bär, den man zu zähmen versucht, anrichten kann: ich glaube, daß mancher mir zustimmen wird, wenn ich darüber ebenso urteile, wie über die zweite erzählung. Der inhalt der folgenden geschichte von demselben verfasser, *The Christmas Gift that came to Rupert* (77—84) beruht darauf, daß die in einer trommel bestehende weihnachtsgabe in einem von natur schwächlichen knaben, der gern zu hause bleibt und über seinen büchern sitzt, die lust zu kriegerischen taten weckt, der er schließlich nicht widerstehen kann: die trommel hat ihn zu einem frühen tode gerufen. Es ist fraglich, ob es zweckmäßig ist, der Jugend eine so phantastische geschichte zu bieten. Einwandfrei scheint mir die folgende erzählung *Quite so*, die sich während des amerikanischen bürgerkrieges in den jahren 1861 und 1862 abspielt, deren hauptheld unsere teilnahme in vollem maße weckt. Schwermütigen charakter tragen auch die beiden letzten erzählungen, von denen ich bezweifle, ob sie die jugend genügend fesseln können. Es besteht aber noch ein anderer grund, der mir die zweckmäßigkeit der erzählungen für schullektüre fraglich erscheinen läßt. Sie sind in einer sprache geschrieben, die dem schüler eine menge unbekannter wörter bringt. Die anmerkungen s. 128—138 nehmen nur selten darauf rücksicht und sind in ihrer beschränkung auf sachliches angemessen. Da aber ein wörterbuch nicht beigegeben ist, erwächst dem schüler ein zeitaufwand, der nicht im verhältnis

steht zu dem gewinn, der in sprachlicher beziehung davon zu erwarten ist. Auf der ersten seite (s. 17) finden sich zb. *commensurate, unsearchableness, crag, jetty black, to unstring, tenure* (und das sind im vergleich zu anderen seiten wenige), die dem schüler unbekannt sein dürften. So lesen wir s. 18 z. 1 von einem *sheer unobstructed* precipice of black shining rock, wo *shining* am ende der zeile *shin-ing* abgebrochen ist; es sollte nicht abgebrochen werden, ebenso wie s. 51, 22: *glid-ing*. Druckfehler sind ziemlich häufig: 17, 2 *H. Hawthorne* für *Nathaniel Hawthorne*, 21, 18 *bet-ween* für *be-tween*, 29, 22 *Is it was?*, 40, 24 *on old* für *an old*, 41, 18 „*Dit* für "*Did*, 48, 4 *thruth* für *truth*, 53, 30 *hade* für *had*, 71, 23 *depradation* für *depredation*, 77, 1 *Cristmas* für *Christmas*, 83, 3 *corrobarated* für *corroborated*, 83, 30 *suppresed* für *suppressed*, 85, 6 *inseperable* für *inseparable*, 85, 24 *good by* für *good-bye*, 96, 15 *leafe* für *leaf*, 101, 13 *occured* für *occurred*, 106, 5 *same* für *came*.

Dortmund, März 1912. C. Th. Lion.

Captain Marryat, *The King's Own*. In gekürzter fassung für den schulgebrauch herausgegeben von dr. A. Leykauff, k. gymnasiallehrer am realgymnasium in Nürnberg. Mit 6 abbildungen. 139 ss. 1911. Pr. in leinwand geb. M. 1,40.

Die erzählung knüpft an die meutereien an, die im jahre 1797 in Spithead auf den im themsehafen liegenden schiffen und auf der ebendort befindlichen nordseeflotte *at the Nore* ausbrachen. Daran schließen sich die seekämpfe zwischen Frankreich und England; doch spielen die geschichtlichen ereignisse nur eine untergeordnete rolle neben der darstellung des lebens auf der see, wobei auch der damals blühende schmuggelhandel nicht vergessen wird, ferner des landlebens auf einem *entailed property* (fideikommiß) und in dessen dörflicher umgebung. Die auftretenden personen fesseln unser interesse, insbesondere weiß der enkel des grundbesitzers, dessen sohn bei der meuterei einen unrühmlichen tod findet und vor seiner hinrichtung seinen sohn dem dienste des vaterlandes weiht, unsere ganze teilnahme für sich zu gewinnen. Als *The King's Own* (des königs eigentum) wird er dadurch bezeichnet, daß ein *broad-headed arrow* auf der linken schulter des damals etwa sechsjährigen knaben tätowiert wird. Es ist zu beklagen, daß Marryat, wie er selbst angibt, den letzten teil der erzählung in einer anwandlung von melancholie abgefaßt hat. Der leser wird sich schlecht damit abfinden, daß der hauptheld ein so trauriges ende findet, während doch alle schwierigkeiten, die seinem lebensglück entgegenstanden, hinweggeräumt zu sein schienen, und es wäre vielleicht in Erwägung zu ziehen, ob es nicht ratsam sein würde, der erzählung für den gebrauch des buches in der schule einen anderen schluß zu geben. Der ansicht des herausgebers, daß sich das werkchen zur anfangslektüre für knaben und mädchen eigne, kann man wohl beipflichten. Mit rücksicht darauf wäre aber der abschnitt auf s. 9 z. 18 bis s. 10 z. 9 entschieden zu streichen. Warum, wird genügend ersichtlich sein, wenn wir seinen anfang anführen: 'Whether we act in a body or individually, such is the infirmity and selfishness of human nature, that we often surrender to importunity that which we refuse to the dictates of gratitude, etc.' der sich nur mühsam dem auf der unterstufe im Engl. stehenden schüler wird verständlich machen lassen. Ein wörterbuch ist nicht beigegeben, dafür soll offenbar s. 114f. List of Proper Names (with

Phonetic Transcription) u. s. 115—127 List of Naval Terms aufkommen: unter den schiffsausdrücken hätte *dead-reckoning* (85, 28) mit einer verweisung auf *reckoning* angeführt werden müssen. Die anmerkungen (s. 128—139) sind zweckmäßig, hätten aber für die worterklärung, bei dem fehlen eines wörterbuches, etwas mehr tun müssen. So bedurfte zb. jedenfalls zu 100, 16 ff. (The corpses ... were removed ... that they might be waked) *waked* einer erklärung, und es hätte nichts geschadet, wenn zu *contiguity* (85, 19) eine anmerkung gegeben worden wäre. So sind u. a. s. 97—101 ganz ohne anmerkung geblieben, wo wohl mancher anlaß dazu vorhanden gewesen wäre (equestrian 97, 11; was not long in replying 97, 13; she regained her feet 97, 30; blast 98, 15; thickly tenanted 98, 16 usw.). Bei Abigail anm. s. 135 (zu 61, 5) ist die angabe (= tänzerin) irreführend, da das wort im hebr. meines vaters freude bedeutet; außerdem konnte nach Muret angegeben werden, daß es zu der bedeutung »zofe« durch die diesen namen führende zofe in Beaumont and Fletcher's Scornful Lady gekommen ist.

Dortmund, März 1912. C. Th. Lion.

Englische gedichte. Für den schulgebrauch herausgegeben von A. Müller. 1912. 311 ss. 8°. Mit 13 abbildungen. Pr. geb. M. 2,50.

Die vorliegende sammlung soll einen einblick in die entwicklung der englischen poesie von Spenser an bis auf die neueste zeit gewähren. Sie enthält daher neben manchen längst bekannten und kanonisch gewordenen gedichten viele, die bisher in die für deutsche schulen bestimmten sammlungen noch nicht aufgenommen waren. Sie bringt besonders solche gedichte, die sich dazu eignen, auswendig gelernt zu werden. Nur in seltenen fällen sind einige, wie zb. Grays *Bard* und Rossettis *Blessed Damozel* gewählt worden, die wegen ihrer länge diesem zwecke nicht dienen können; sie mußten aber aufgenommen werden, da sie die eigenart ihrer verfasser besonders erkennen lassen. Das buch soll in allen klassen höherer lehranstalten und studienanstalten verwendet werden und zugleich dem privatunterricht dienen; es sind deshalb alle arten von gedichten, von den leichtesten bis zu den schwierigsten, darin berücksichtigt worden, auch wird man die aufnahme einiger alten balladen und Popular Songs gewiß nicht mißbilligen.

Die hundert dichter sind nach den geburtsjahren geordnet; ein alphabetisches namensverzeichnis (s. 311) findet sich am ende des buches. Ausführliche lebensbeschreibungen zu bringen, verbot der umfang des buches. Die alphabetisch geordneten kurzen biographien in englischer sprache (s. 265—279) enthalten nur die nötigsten angaben. Die anmerkungen (s. 280—310) geben das für das verständnis des gedichtes erforderliche, ebenso enthält der abschnitt über metrik (s. 279 u. 280) alles, was der leser davon wissen muß.

Außer einzelausgaben der dichter sind benutzt *The Poets and Poetry of the XIX Century* (G. Routledge & Sons, London 1905/7), sowie *The Oxford Book of English Verse 1250—1900*, chosen and edited by A. T. Quiller-Couch (Oxford 1900). Für die biographien sind die in den vorher genannten *Poets* enthaltenen lebensbeschreibungen sowie Nelsons *Cyclopaedia* und *Who's Who* verwendet worden.

In den anmerkungen sind mit recht die dialektischen, besonders die

schottischen ausdrücke vollzählig erklärt, in den Shakespeare entlehnten stücken meist nach Delius. Als verfasser des *Rule Britannia* nimmt man jetzt allgemein James Thomson an, wenn auch das maskenspiel *Alfred*, wo es zuerst vorkommt, von David Mallet (eigentlich Malloch, 1705—1765) und James Thomson gemeinsam verfaßt ist (vgl. anm. s. 287). Anm. s. 289 hätte sich der herausgeber bei der erklärung der alten präposition *a* (in a-chasing, alive, asleep ua.) zwischen *on* und *at* entscheiden müssen. Joseph Hopkinson's (1770—1842) allbekanntes lied *Hail, Columbia* (1798 in Philadelphia erschienen) hat das frühere nationallied *Yankee Doodle* doch wohl nicht ganz verdrängt (vgl. anm. s. 291). Coleridges kleines lied *If I had but two little wings, And were a little feathery bird* etc., das ja auch in Deutschland entstanden ist, ist eine ziemlich matte nachbildung unseres volksliedes '*Wenn ich ein vöglein wär*' (vgl. anm. s. 293). Zu anm. s. 140: *Telling the Bees* ist zu bemerken, daß derselbe brauch, den Whittier hier erwähnt, den tod eines familiengliedes den bienen anzuzeigen, noch heute in Niederdeutschland verbreitet ist, desgleichen der andere, dem toten ein tuch um den kopf zu binden, damit der unterkiefer nicht herabsinke, wie in Tennysons gedicht *The Death of the old Year* (str. 6: *tie up his chin*).

Bei schwierigen worten, besonders eigennamen, ist oft die aussprache beigefügt nach einer tabelle zur bezeichnung der aussprache s. 264.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

Walter Scott, *Ivanhoe*. A Romance. Für den schulgebrauch in gekürzter fassung herausgegeben von schulrat Gebhard Schatzmann, prof. an der k. k. Franz Joseph-realschule in Wien. 147 ss. 1912. Pr. in leinw. geb. M. 1.50.

Die einleitung (s. 3—7) gibt eine zweckentsprechende übersicht über Walter Scotts Leben und Werke, dann insbesondere über die absicht, die er in der abfassung des *Ivanhoe* verfolgte, und über den zeitabschnitt, der der eroberung Englands durch die Normannen folgte. Bei einer schulausgabe des Ivanhoe kommt es selbstverständlich vor allem auf die feststellung des textes an: es ist dem herausgeber trotz aller bedeutenden auslassungen gelungen, die haupthandlung ohne merkbare lücke zur darstellung zu bringen. Schade, daß Rebekka, für die Scott unsere teilnahme in höherem grade als für Rowena in anspruch nimmt, dabei etwas zu kurz gekommen ist; es ließ sich jedoch wohl kaum anders machen, wenn der zulässige umfang nicht überschritten werden sollte. Auf s. 135—143 folgt ein abschnitt, der mit »Anmerkungen und worterklärungen« überschrieben ist. Die worterklärungen waren um so notwendiger, als kein wörterbuch beigegeben ist, und konnten deshalb viel reichhaltiger sein. Da das werk nur auf der oberstufe gelesen werden kann, ist die beigabe des wörterbuchs in der tat entbehrlich, da der schüler schon so weit vorgeschritten ist, daß er das handwörterbuch zu benutzen imstande ist. Es sollten jedoch worterklärungen gegeben werden, wenn mit bestimmtheit angenommen werden kann, daß das wort dem schüler unbekannt ist, oder wenn damit nützliche bemerkungen über ableitung und gebrauch des wortes verbunden werden können, oder endlich, wenn sich annehmen läßt, daß der schüler das wort nicht im wörterbuch aufsucht, während er es eigentlich hätte tun müssen. So wird zb. der schüler bei *how came they prisoners?* (68, 22)

nicht an ein nachschlagen im wörterbuch denken, weil ihm die einzelnen wörter bekannt sind. Die anmerkung darüber könnte lauten: »Welche bedeutung hat hier *came?* Zu der frageform vgl. 10, 11: *how call you* . . .« Zu s. 91 ist nur eine bemerkung zu 91, 2 *crest* gegeben, die entbehrlich war, aber keine zu 91, 8 *hilding* (feige, gemein), die notwendig war, weil sich das veraltete wort nicht in allen wörterbüchern findet. 91, 3 *rascaille* findet sich nicht einmal bei Muret; es mußte auf 90, 21 verwiesen werden. Zu 91, 3: *who is busied marshalling the farther troop* wäre eine bemerkung über die ungewöhnliche konstruktion, wo wir *busied in marshalling* erwarten, angemessen gewesen. 91, 16: *inadequate* hätte wenigstens die angabe der aussprache notwendig gemacht. 92, 1: *let us think of making good the castle: to make good* (verteidigen) bedurfte entschieden einer erklärung. Zu 94, 26: Heave over the coping — stones from the battlement, *an better may not be* — fehlt, wie überhaupt zu s. 94 jede erklärung. So auch zu s. 62, wo wir zb. lesen 21 ff.: "many . . . were disposed to prefer to his the title of the Lady Rowena, who drew her descent from Alfred, and *whose father*, having been a chief renowned for wisdom, courage, and generosity, *his memory* was highly honoured by his oppressed country men." Hier mußte auf den veralteten gebrauch eines possessivums dritter person anstatt des sächsischen genitivs, der in der älteren englischen sprache, wie in der niederen umgangssprache Norddeutschlands häufig ist, hingewiesen werden. for Jesus Christ his sake; Sarai her name is changed; mutter ihr hut; des menschen sein element: Claudius; auf der fortuna ihrem schiff ist er zu segeln im begriff: Schiller; für diesen genitiv tritt jetzt mundartlich häufiger ein dativ ein: meinem vater sein haus. Das mittelniederdeutsche hat den genitiv gänzlich verloren und hilft sich mit dem akkusativ: *den vater sîn hûs, de môder êr bôk.* Es ergibt sich hieraus, daß es der herausgeber mit seiner aufgabe in bezug auf die sprachliche erklärung etwas zu leicht genommen hat. Er hat den text der 1845 bei Tauchnitz erschienenen ausgabe zugrunde gelegt; ob diese den text letzter hand von Sir Walter Scott wiedergibt, weiß ich nicht, auch nicht, ob nicht Scott an die zuletzt besprochene stelle die bessernde hand angelegt hat. Statt *lolling at their tength!* 39, 13 lies *lolling at their length* (lolling hätte erklärt werden können). 126, 6 für *accomodation* lies *accommodation* 75, 12 für *wick* lies *which* 128, 9 für *woul disown* lies *would disown.*

Dortmund, März 1912. C. Th. Lion.

W. Shakespeare, *The Tempest.* Für den schulgebrauch herausgegeben von M. Lederer. 1912. 129 ss. 8°. Pr. geb. M. 1,20.

—, *The Tragedy of King Richard the Third.* Für den schulgebrauch herausgegeben von L. Wurth. 1912. 209 ss. 8°. Pr. geb. M. 1,80.

Wieder werden hier zwei werke Shakespeares der schule zugeführt. Auch diese beiden ausgaben dienen vorzüglich dem zweck, die schüler auf der oberstufe mit den unsterblichen werken des Briten bekannt zu machen.

Eine ausgabe des *Tempest* kann von vornherein nur für die reiferen stufen der schule oder für den gebrauch an hochschulseminaren bestimmt sein. Wenn sich der herausgeber daher in jenen teilen der einleitung, welche die übersicht über die entwicklung des englischen dramas bis auf Shakespeare und das leben des dichters zum gegenstande haben, verhältnismäßig kurz fassen

konnte, da die kenntnis der hier angeführten tatsachen bei einem leser dieses dramas in der regel vorauszusetzen sein wird, so ist er in dem abschnitt, welcher den *Tempest* selbst behandelt (s. 18—33 incl.: zeit der entstehung. Quelle. Ort und zeit der handlung. Charakteristik der personen. Literarische nachwirkungen. Über die metrik im *Tempest*), etwas weitläufiger geworden. Er hat dabei die absicht, den schüler in die fragen und probleme einzuführen, welche die Shakespeare-forschung beschäftigen und ihn wenigstens mit einigen lösungsmethoden und -möglichkeiten bekannt zu machen. Auf diese weise ist es denn vielleicht auch zu rechtfertigen, daß er gelegentlich auch solchen hypothesen raum gegeben hat, die einen geringeren grad von wahrscheinlichkeit für sich in anspruch nehmen können.

Auch die bearbeitung der anmerkungen erfolgte aus analogen gesichtspunkten. Neben der übersetzung schwieriger stellen, die in jedem kommentar zu einem Shakespeareschen stück immer einen breiten raum einnehmen wird, neben hinweisen auf parallelen in werken der zeitgenössischen literatur, auf abweichungen von der modernen englischen grammatik sind bei unklaren oder offenbar verderbten stellen immer die wichtigsten der verschiedenen deutungs- bzw. emendationsversuche angeführt, nicht bloß, weil häufig mehrere lösungen denselben grad von berechtigung besitzen, sondern auch, um dem studierenden beispiele für die philologische interpretationsmethode zu bieten.

Die grundlage für den text bildet die *Globe Edition* von Clark und Wright. Auf bedeutendere abweichungen — abgesehen von solchen interpunktionszeichen, die keine änderung des sinnes herbeiführen — ist in den anmerkungen verwiesen. Neben dem Globe-Shakespeare ist auch die *Variorum Edition* von Furness sowie die ausgabe von Delius herangezogen. Auch Riechelmanns (Weidmannsche sammlung) und Thiergens (Velhagen und Klasing) sind benutzt.

Auch die zweite hier vorliegende ausgabe *Richards III.*, die der herausgeber selbst als eine kritische bezeichnet, ist für die oberste klasse der höheren lehranstalten bestimmt. Zugrunde liegt im allgemeinen der text der Dyceschen ausgabe (1868). Da er unverkürzt wiedergegeben erscheint, wurde die zeilenzählung der Globe-Edition so weit beibehalten, als dies in anbetracht der verschiedenen zeilenlänge der prosastellen möglich war. Bezüglich der worterklärung beschränken sich die anmerkungen auf das, was in den meist in verwendung stehenden schulwörterbüchern nicht zu finden ist. Dabei zeigt der herausgeber das bestreben, unbekanntes durch die angabe bekannterer englischer synonyma zu erklären, wozu Schmidts *Shakspere-Lexikon* und die kommentare englischer herausgeber, besonders die ausgabe Wrights in der Clarendon-Press-Series, verläßliches in fülle boten. Im grammatischen teile folgte der herausgeber außer Abbott in erster linie der Shakspere-grammatik von Franz (2. wesentlich vermehrte auflage, Heidelberg, 1909). Die übrige einschlägige literatur ist gewissenhaft im texte zitiert. Die einleitung (s. 1—32) enthält analog den übrigen Shakespeare-ausgaben der Freytagschen sammlung: Das leben William Skaksperes, Skaksperes werke und ihre überlieferung, Quellen zu *Richard III.*, die geschichtlichen grundlagen des dramas, dramaturgische bemerkungen zu dem drama, sowie metrische und sprachliche bemerkungen.

Die aussprache ist bei schwierigeren worten nach einem auf s. 207 ab-

gedruckten schema gegeben, die aussprache sämtlicher eigennamen findet sich auf s. 208 u. 209.

Die sammlung enthält jetzt zehn Shakespearesche stücke, ein elftes — *King Lear* — ist in vorbereitung.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

4. Ruskas *Englische und französische schriftsteller.* Heidelberg, Winter.

8. Theodore Roosevelt, *The Strenuous Life. Essays and Addresses.* Auswahl mit einleitung und anmerkungen herausgegeben von Paul Ziertmann, Oberlehrer an der oberrealschule in Steglitz bei Berlin. Heidelberg, Carl Winter, 1910.
6. Thomas Carlyle, *Scenes from the French Revolution.* Auswahl mit einleitung und anmerkungen von dr. Philipp Aronstein, professor an der Luisenstädtischen oberrealschule in Berlin. Ebenda 1909.
7. David Hume, *An Inquiry concerning Human Understanding.* In auswahl mit einleitung, anmerkungen und einem register herausgegeben von dr. Otto Soehring, direktor der deutschen oberrealschule i. E. und höheren mädchenschule in Konstantinopel. Ebenda 1910.

Die drei bücher gehören der von prof. dr. J. Ruska herausgegebenen sammlung an, die englische werke aus dem gebiete der philosophie, kulturgeschichte und naturwissenschaft bringt.

1. Über den Politiker Roosevelt sind in der letzten zeit in ausländischen und deutschen zeitungen viele urteile abgegeben worden, und je nach dem standpunkte, den die kritiker einnahmen, hat man ihn gelobt oder sehr scharf getadelt. Mir ist dieser mann immer als eine echte, kerngesunde natur erschienen, als ein mensch, der ohne rücksicht auf gunst oder mißgunst, auf vorteil oder nachteil seine ansichten offen ausgesprochen und vorschlägen und großzügigen gedanken ausdruck gegeben hat, deren befolgung seinem vaterlande und auch andern staaten nur zum nutzen gereichen könnte. Schwäche kann man ihm niemals vorwerfen, und sein ganzes mühevolles und tatenreiches leben ist nur der verwirklichung seiner von ihm als richtig erkannten grundsätze gewidmet.

Die vom herausgeber uns gebotenen *Essays and Addresses* enthalten reden und aufsätze Roosevelts aus den jahren 1899—1901 und zwar: The Strenuous Life. Expansion and Peace. Fellow-Feeling as a Political Factor. Character and Success. The American Boy. Grant. The Two Americas. National Duties. The Labor Question. Hierauf folgen 12 seiten anmerkungen und ein sachregister.

Es ist ein wirklicher genuß, diese aufsätze und reden zu lesen. Sie sind in einem vortrefflichen stile geschrieben und sind geeignet einen begeisternd fortzureißen, sei es nun, daß Roosevelt allgemeine betrachtungen anstellt über lebensführung oder über die aufgaben spricht, die der Amerikaner im staat oder in der welt zu lösen hat, oder seine ansichten über vergangene zeiten vorträgt. Ich kann es mir nicht versagen, zur begründung meines urteils einige wenige stellen anzuführen.

S. 22: You work yourselves, and you bring up our sons to work. If

you are rich and are worth your salt, you will teach your sons that though they may have leisure, it is not to be spent in idleness; for wisely used leisure merely means that those who possess it, being free from the necessity of working for their livelihood, are all the more bound to carry on some kind of non-remunerative work in science, in letters, in art, in exploration, in historical research — work of the type we most need in this country, the successful carrying out of which reflects most honour upon the nation. We do not admire the man of timid peace. We admire the man who embodies victorious effort; the man who never wrongs his neighbor, who is prompt to help his friend, but who has those virile qualities necessary to win in the stern strife of actual life. It is hard to fail, but it is worse never to have tried to suceed.

S. 29: The army and the navy are the sword and the shield which this nation must carry if she is to do her duty among the nations of the earth — if she is not to stand merely as the China of the western hemisphere. Our proper conduct toward the tropic islands we have wrested from Spain is merely the form which our duty has taken at the moment. Of course we are bound to handle the affairs of our own household well. We must see that there is civic honesty, civic cleanliness, civic good sense in our home administration of city, State, and nation. We must strife for honesty in office, for honesty toward the creditors of the nation and of the individual; for the widest freedom for individual initiative where possible, and for the wisest control of individual initiative where it is hostile to the welfare of the many. But because we set our own household in order we are not thereby excused from playing our part in the great affairs of the world.

S. 57: A good deal the same thing is true of bodily development. Exactly as one kind of man sneers at college work because he does not think it bears any immediate fruit in money-getting, so another type of man sneers at college sports because he does not see their immediate effect for good in practical life. Of course, if they are carried to an excessive degree, they are altogether bad. It is a good thing for a boy to have captained his school or college eleven, but it is a very bad thing if, twenty years afterward, all that can be said of him is that he has continued to take an interest in foot-ball, baseball, or boxing and has with him the memory that he was once a captain. A very acute observer has pointed out that, not impossibly, excessive devotion to sports and games has proved a serious detriment in the British army, by leading the officers and even the men to neglect the hard practical work of their profession for the sake of racing, foot-ball, base-ball, polo and tennis — until they received a very rude awakening at the hands of the Boers. Of course this means that any healthy pursuit can be abused.

Die einleitung und die anmerkungen des herausgebers sind durchaus sachgemäß, und so ist das buch als lektüre für die Prima nur zu empfehlen.

2. Der herausgeber bezeichnet die Französische Revolution Carlyles als »ein ganz eigenartiges buch, eine predigt zugleich, eine geschichte und ein gedicht. Es ist das einzige der werke Carlyles, das ein wirkliches kunstwerk genannt zu werden verdient, ein großes prosa-epos oder vielmehr eine riesige tragödie, beherrscht von einer großen idee, die in hundert gewaltigen szenen durch exposition, peripetie und katastrophe hindurchgeführt wird. Allerdings

fließt die erzählung auch hier nicht in ruhigem flusse einher. Der schriftsteller unterbricht sich alle augenblicke, lacht und weint, zürnt und spottet mit dem leser und seinen personen, lobt sie und tadelt, ermutigt und warnt sie, ist bald geistreich und humoristisch, bald bitter und satirisch, bald ernst und prophetisch. Dem entspricht auch der eigentümliche stil mit seinen bildern, seinen kühnen wortbildungen, seinen mannigfaltigen anspielungen, seiner rauheit und disharmonie. Es ist kein abgeklärter stil, aber gerade durch seine unmittelbarkeit um so eher geeignet zum herzen zu sprechen und die gefühle im leser zu erregen, die Carlyle selbst empfunden hat.«

Mit diesen worten hat der herausgeber das buch Carlyles treffend charakterisiert.

Es ist ohne allen zweifel ein packendes werk, das uns die massen und die einzelnen personen jener großen zeit so lebhaft schildert, daß wir sie vor uns zu sehen glauben. Der stil ist dabei in hohem grade eigenartig, und einen hervorstechenden zug darin bilden die betrachtungen des verfassers, die er häufig anstellt, und vor allem die apostrophen des lesers und der handelnden personen.

Warum hat man aber dieses hervorragende werk nicht schon längst für die schule bearbeitet? Ich glaube, der grund liegt in dem umstande, daß die eigentümlichen wortbildungen und die seltenen ausdrücke, die Carlyle oft gebraucht, die lektüre erschweren und das Englisch des schriftstellers nicht immer als nachahmungswert erscheinen lassen. Wer sich jedoch über diese bedenken hinwegsetzt, dem kann das werk als schullektüre durchaus empfohlen werden. Die anmerkungen des herausgebers sind gründlich und geben in sachlicher und sprachlicher hinsicht die nötige auskunft.

Für eine neuauflage möchte ich einige wünsche äußern. Carlyle pflegt wörter, die er hervorheben will, der englischen gepflogenheit zuwider groß zu schreiben. So heißt es auf s. 91: A Passport has been procured for her; and much assistance shewn, with Coachbuilders and such like. — On Monday night, the Twentieth of June 1791. — A hooded Dame, with two hooded Children. — His Majesty will not cross the Frontiers (s. 90). Diese Marotte des schriftstellers, die sich manchmal ganz seltsam ausnimmt und einen oft zu zweimaligem lesen veranlaßt, brauchte in einer schulausgabe nicht beibehalten zu werden. Um so mehr als der herausgeber doch nicht einen diplomatischen text gibt, sondern, und meiner ansicht nach mit recht, an verschiedenen stellen gekürzt hat.

Ebenso wie bei fighting-gear die aussprache angegeben ist, hätte ich gewünscht, daß dies auch bei manchem andern wort geschehen wäre, dessen deutsche bedeutung in den anmerkungen steht. Denn unter diesen befinden sich verschiedene, deren aussprache die schüler nicht ohne weiteres finden werden. Ich nenne *maledicent* (s. 69), *alegar* (s. 119), *shalm* (s. 131) *threnody* (s. 137) *simulacrum* (s. 137), *caput mortuum* (s. 138), *Alleleu* (s. 133) ua. Unter ihnen sind auch solche ausdrücke, die wegen ihres seltenen vorkommens nicht in allen wörterbüchern stehen.

Endlich waren meiner ansicht nach viel mehr bemerkungen darüber nötig, ob ein wort selten, veraltet, poetisch oder von Carlyle selbst gebildet ist. So steht zb. s. 125 "*gauderies* flitterand, putz (veraltetes wort)", aber auf s. 133 heißt es nur "*death-melly* tödliches handgemenge (melly frz. mêlée)", und doch

wird dieses wort von Murray als veraltet, von Schröer-Grieb und Flügel-Schmidt-Tanger als poetisch bezeichnet, und in der schulausgabe von Muret-Sanders fehlt es überhaupt. Schon die schreibweise *melly* erforderte eine bemerkung, da sie viel weniger gebräuchlich zu sein scheint als *mellay* und außerdem in einzelnen wörterbüchern sich nicht findet. — S. 132 heißt es einfach "*mixtiform* vielgestaltig, bunt," und doch bezeichnet Murray dieses wort als selten und bei Flügel-Schmidt-Tanger und Muret-Sanders (Schulausgaben) ist es überhaupt nicht zu finden. — Selbst ein ausdruck wie "*maledicent* schmähend" (s. 133), der bei Murray ohne bemerkung steht, aber von Flügel-Schmidt-Tanger als veraltet, von Grieb-Schroeer als selten bezeichnet und von Muret-Sanders gar nicht erwähnt wird, bedurfte schon deshalb eines zusatzes. — Aus den worten "soup-platter gew. soup-plate suppenteller", s. 133, kann man schließen, daß *platter* auch in der bedeutung »teller« vorkommt, und doch heißt es immer nur »schlüssel«. — "*Alleleu!* Interjektion zur bezeichnung eines aufschreis" s. 133. Alleleu steht weder bei Flügel-Schmidt-Tanger noch bei Grieb-Schröer und wird bei Muret-Sanders mit CL dh. Carlyle bezeichnet. Ebenso wäre es wohl ganz angebracht gewesen, etwas näheres über den gebrauch von *caput mortuum* und von *jarvie-surtout* (s. 140) anzugeben.

Zu s. 17, z. 25 "one shout at which *Grecian* birds might drop dead" möchte ich bemerken, daß Carlyle wahrscheinlich nicht an die stelle bei Livius XXIX 25, 4 gedacht hat, wie der herausgeber vermutet (für die stelle würde *Grecian* nicht passen), sondern an Plutarch, Titus, Cap. X: Als T. Quintius Flamininus auf dem Isthmus von Korinth den Griechen die freiheit verkündete, schrieen die zuhörer so laut, daß die raben tot ins Stadion fielen (*κόρακες γὰρ ὑπερπετόμενοι κατὰ τύχην ἔπεσον εἰς τὸ στάδιον. Αἰτία δὲ ἡ τοῦ ἀέρος ῥῆξις*).

Das sind meine wünsche. Vielleicht empfiehlt es sich in einer zweiten auflage dem stile Carlyles in der einleitung ein besonderes kapitel zu widmen und darin seine eigentümlickkeiten zusammenfassend zu besprechen.

3. Humes *An Inquiry concerning Human Understanding* mit seiner gründlichen untersuchung so manches schwierigen problems und seiner lichtvollen darstellung wird immer einen ehrenplatz in der geschichte der philosophie einnehmen.

Bei einer früheren gelegenheit habe ich bereits meine meinung dahin ausgesprochen, daß ich einen unterricht in der philosophischen propädeutik für durchaus notwendig halte, schon aus dem grunde, daß unsere schüler populär-philosophischen werken gegenüber, in denen so kühne und doch oft so schwache behauptungen aufgestellt werden, nicht ratlos gegenüberstehen, und daß sie sich nicht durch das ansehen blenden lassen, das sich die verfasser dieser bücher auf andern gebieten erworben haben. Allerdings kann es sich auf der schule m. e. nur um eine allgemeine übersicht über das philosophische gebiet handeln, um eine hervorhebung der ideen, die für die beurteilung unseres menschenlebens in betracht kommen und um verschiedene allgemeine fragen, die in das gebiet der logik und psychologie gehören. Darauf möchte ich den propädeutischen unterricht und überhaupt die beschäftigung mit der philosophie in der schule beschränkt wissen. Und damit schließe ich allerdings auch die lektüre eines einzelnen fremdsprachlichen philosophischen werkes von der schule aus. Ich fürchte nicht, daß man durch ein solches verfahren das

niveau einer nichthumanistischen bildungsanstalt herabsetzt. Gerade die englische literatur hat doch einen solchen reichtum an hervorragenden werken, daß sie getrost einen vergleich mit den literaturen der alten sprachen aufnehmen kann. Zudem glaube ich, daß ein philosophischer kursus in *deutscher* sprache die schüler weit mehr fördert, als die durchnahme eines einzelnen philosophischen werkes, das auch noch so interessant und anregend in der fremden sprache geschrieben sein mag.

Ein wesentliches moment bei der entscheidung dieser frage liegt auch in der geringen zahl der stunden, die dem Englischen auf unseren höheren schulen gewährt sind. Die preußischen realgymnasien haben von U III bis O I je 3 stunden, und ich weiß nicht, wie neben den anderen aufgaben, die unbedingt zu erledigen sind, sich noch zeit für die lektüre eines philosophischen werkes finden kann[1]).

Die auf philosophische dinge bezüglichen anmerkungen des herausgebers bedürfen von seiten des lehrers manchmal der ergänzung und einer längeren erklärung. Ich nehme zb. gleich die erste (s. 94): "idea, vom griech. idéa, eigtl. aussehen, beschaffenheit; dann geistiges bild; idee, vorstellung, begriff. Der philosophische Terminus bezeichnet bei Hume, wie vorher bei Hobbes und Locke, stets ein element unsres bewußtseins (psychologisch-erkenntnistheoretischer sinn), nicht wie bei Plato, Kant und dessen nachfolgern (Fichte, Hegel, Schelling, Schopenhauer) den geistigen grundbestandteil des weltganzen (metaphysischer sinn). Aber während Locke alle bewußtseinselemente *ideas* nennt, sondert Hume *impressions* = *wahrnehmungen* von *ideas* = *vorstellungen*. Über das wesen und den unterschied dieser beiden bewußtseinselemente handelt der vorliegende abschnitt.«

Ferner auf der folgenden seite, anm. 14: *abstract*, vom lat. abstrahere (vgl. fr. traire) eig. abgezogen; abstract ideas, die vorstellungen nach abzug der zufälligen und gleichgültigen, aber sinnfälligen und daher klaren merkmale; nur mit ihren wesentlichen und notwendigen, aber nur durch denken zu ermittelnden und daher »schwachen und dunklen« merkmalen.

Sollte dies ein schüler wirklich verstehen? Ich glaube es nicht. Denn um dies zu können, müßte er Logik ganz gründlich getrieben haben, und diese wissenschaft wird und kann ja in der schule ganz selbstverständlich nicht eingehend berücksichtigt werden. Zudem bin ich der ansicht, daß Hume hier mit abstract ideas etwas ganz andres meint, als der herausgeber annimmt. Nach dem wortlaute der anmerkung sollen die zufälligen und gleichgültigen merkmale sinnfällig und daher klar sein, die wesentlichen und notwendigen dagegen sollen nur durch denken ermittelt werden können und daher schwach und dunkel sein. Dies ist mir ganz unverständlich. Angenommen, es handelt sich um den begriff »stuhl«. Die wesentlichen merkmale sind beine, sitz und lehne, die unwesentlichen die farbe, die form u. dgl. Und nun sollen die unwesentlichen zufälligen merkmale sinnfällig und die wesentlichen nur durch denken zu ermitteln sein? Wir wollen hier keine haarspaltereien treiben. Stelle ich mir die wesentlichen merkmale vor, so denke ich selbstverständlich an einen bestimmten stuhl mit der stillen annahme, daß die form des sitzes

[1]) Die preußischen oberrealschulen sind allerdings weit besser daran. In U III haben sie 5 und in den übrigen klassen je 4 stunden.

und der lehne und die zahl der beine auch eine andere sein kann. Die wesentlichen merkmale sind aber um keinen deut schwächer und dunkler als die unwesentlichen.

Die stelle im text, zu der nun anmerkung 14 gehört, lautet auf s. 25, z. 10: *All ideas, especially abstract ones, are naturally faint and obscure . . . On the contrary, all impressions, that is all sensations, either outward or inward — are strong and vivid.* Es werden hier zuerst *all ideas* den *all impressions,* dh. alle vorstellungen, alle begriffe den wahrnehmungen durch die sinne als gegensätze gegenübergestellt, und es wird von den ersteren gesagt, daß sie schwach und dunkel sind, während die sinneseindrücke, die wahrnehmungen stark und lebhaft sein sollen. Mit anderen worten: die empfindung übermäßiger hitze ist stark und lebhaft gegenüber der *erinnerung* an diese hitze; ebenso ist es mit der sinnlichen wahrnehmung eines hauses gegenüber der späteren vorstellung dieses gegenstandes. Diese erinnerung (vorstellung, begriff) kann im vergleich zu der wirklichen empfindung nur als *schwach und dunkel* bezeichnet werden.

Wenn es nun heißt: all ideas, especially *abstract ones,* are faint and obscure, so können abstract ideas weiter nichts bezeichnen als abstrakte begriffe, oder vorstellungen von oder erinnerungen an etwas abstraktes, dh. an eigenschaften oder handlungen. Hume will also sagen: Wenn im vergleich zu einer empfindung die vorstellung (begriff) einer konkreten sache (wie stuhl, haus) schon schwach und dunkel ist, so ist dies erst recht der fall bei der vorstellung von etwas abstraktem (wie liebe, haß, mut usw.).

Ich weiß sehr wohl, daß das wort *abstrakt* heute manchmal ganz anders aufgefaßt wird. So versteht Paul (Prinzipien der sprachgeschichte[2], s. 66) unter *concretum* immer etwas, was als real existierend angenommen wird, an bestimmte schranken des raumes und der zeit gebunden ist; unter einem abstractum »einen allgemeinen begriff, bloßen vorstellungsinhalt an sich, losgelöst von räumlicher und zeitlicher begrenzung«. Wenn ich also sage: Dieser stuhl ist schön, der mut dieses mannes ist bewundernswert, so sind stuhl und mut nach Paul konkreta, aber abstracta in den sätzen: stühle sind nützliche möbel, der mut ist eine notwendige eigenschaft des soldaten. Schon John Stuart Mill hat sich in seinem system der deduktiven und induktiven logik kap. II sehr scharf gegen diese »mutwillige veränderung der bedeutung eines wortes« ausgesprochen.

Auch einige andere anmerkungen sind ohne weiteres nur dem verständlich, der sich eingehender mit philosophischen dingen beschäftigt hat.

Auf s. 100 ist ein kleiner lapsus zu korrigieren. Das englische *believe* hat mit deutschem »bleiben« nichts zu tun.

Wenn ich auch das buch hauptsächlich aus prinzipiellen gründen für die schule ablehne, so will ich doch nicht verkennen, daß die auswahl der abschnitte aus Humes werk sehr gut ist und wohl geeignet, dem jungen philologen ein lebhaftes interesse für die ideen und die klare, durchsichtige darstellung des philosophen abzugewinnen.

Gera (Reuß), im Juli 1912. O. Schulze.

KURZE ANZEIGEN.

Burke, *Reflections on the French Revolution.* Edited by W. Alison Phillips und Catherine Beatrice Phillips. (Pitt Press Series.) Cambridge, University Press, 1912. Pr. 4 s.

Der text dieser ausgabe von Burkes *Reflections on the Revolution in France* gründet sich auf eine vergleichung der Rivingtonschen ausgaben von 1803 und 1827. Die herausgeber haben eine einleitung und anmerkungen hinzugefügt. Die einleitung gibt zunächst eine kurze skizze der französischen zustände zur zeit der abfassung des buchs und eine entwicklungsgeschichte der revolution bis zu der zeit, wo die *Reflections* zuerst erschienen (1790); sie handelt weiter über die wirkung der revolution auf das zeitgenössische England, über Burkes eigne stellung zu der revolution und die kontroversen, die sich an diese seine stellungnahme, wie sie in den *Reflections* zum ausdruck gelangte, knüpften. Dem abdruck der *Reflections* selbst ist eine kurze inhaltsangabe vorangestellt. Manche in der einleitung nur kurz berührte punkte werden in den anmerkungen am schluß des buchs weiter ausgeführt. Diese hätten bei der fülle von anspielungen, die das werk enthält, leicht noch mehr ausgedehnt werden können; sie beschränken sich aber in der hauptsache auf knappe erklärungen der personen, ideen und ereignisse, auf die Burke anspielt. — Die hauptarbeit an dieser recht empfehlenswerten ausgabe hat Frau Phillips geleistet; nur der erste abschnitt der einleitung und einige historische noten stammen von ihrem gatten.

J. W. Mackail, *The Life of William Morris.* 2 vols. Longmans, Green & Co., London 1912. Pr. 4 s. net.

William Morris, *News from Nowhere, or an Epoch of Rest.* Being some chapters from a Utopian Romance. Pocket edition. Longmans, Green & Co. 1912. Pr. 1 s. net paper, 2 s. net cloth, 3 s. net leather.

Mackails Biographie von William Morris, die 1899 zuerst erschien, liegt nunmehr in Longmans *Pocket Library* in einer billigen taschenausgabe vor mit trefflicher ausstattung und gutem druck. Das wichtige buch wird dadurch jedermann zugänglich gemacht. — In derselben serie sind auch mehrere werke von Morris erschienen, darunter als neuestes die *News from Nowhere.*

Floris ende Blancefloer van Diederic van Assenede. Uitgegeven door P. Leendertz jr. (Bibl. van Middelnederl. Letterkunde.) Leiden, Sijthoff, 1912. Pr. M. 8.—.

Die vorliegende schrift handelt zunächst in einer ausführlichen einleitung über die handschriften, ausgaben und überarbeitungen der mittelniederdeutschen dichtung *Floris ende Blancefloer* des Diederic van Assenede, ferner über den ursprung und die verschiedenen bearbeitungen der sage, sowie ihr verhältnis zueinander, über den versbau, die reime, schreibung usw. Dann folgt eine kritische ausgabe des textes mit anmerkungen.

Germany in the Nineteenth Century. Five Lectures by J. H. Rose, C. H. Herford, E. C. K. Gonner, and M. E. Sadler. With an Introductory Note by Viscount Haldane. Manchester, Sherrat & Hughes (University Press), 1912. 142 ss. Pr. 2 s. 6 d. = M. 2,50.

Das buch enthält fünf vorträge, die anfang 1911 in der universität Manchester gehalten wurden. Sie waren in erster linie für die jüngeren journalisten von südost-Lancashire bestimmt, würden aber auch aus weiteren kreisen des publikums stark besucht. Rose handelt über die politische, Herford über die geistige und literarische, Gonner über die ökonomische geschichte Deutschlands, Sadler über die entwicklung des deutschen erziehungswesens im 19. jahrhundert. Die von so anerkannten fachgelehrten gehaltenen, von Lord Haldane mit einem vorwort versehenen vorträge sind nicht nur geeignet, in England das historische verständnis für die Entstehung und das wesen des modernen Deutschlands, seine politischen und ökonomischen verhältnisse und sein kulturleben zu verbreiten, sondern sie werden als urteile kompetenter englischer gelehrten über deutsche zustände auch bei uns mit interesse gelesen werden, wenn sie inhaltlich auch keineswegs den anspruch auf erschöpfende behandlung ihres gegenstandes machen. Hoops.

ZEITSCHRIFTENSCHAU.

VOM 1. MÄRZ BIS 20. OKTOBER 1912.

Anglia. **36, 1** (22. April 1912): Fijn van Draat, Rhythm in English Prose. — Schlutter, Weitere beiträge zur altengl. wortforschung. — Schlutter, Zu kelt. *min* 'os' im Cambridge Psalter. — Frederick Morgan Padelford, Engl. Songs in Manuscript Selden B. 26. — H. Idris Bell, Welsh Phonetic Copy of the Early English Hymn to the Virgin; and I. Glyn Davies, Metrical Analysis of the BM. Text. — Trautmann, Zum streit um die altengl. rätsel. — Trautmann, Das sog. erste rätsel. — Einenkel, Nachträge zum »Engl. Indefinitum«. VIII. — Fijn van Draat, Erratum. — **36, 2** (1. Juli): Pierce, The Collaboration of Dekker and Ford. I. The Authorship of *The Sun's Darling.* — Klaeber, Die christlichen elemente im Beowulf. IV. — Upham, Lucy Hutchinson and the Duchess of Newcastle. — Minckwitz, Pope als übersetzer der Ilias. I. — Olaf Johnsen, Remarks on the Use of Partitive "of" in Anglo-saxon. — Fred. Tupper jr., The British Museum transcript of the Exeter Book (Add. MS. 9067). — **36, 3** (3. Sept.): Pierce (Forts.). II. — Eimer, Byrons persönliche und geistige beziehungen zu den gebieten deutscher kultur. I. Persönl. erfahrungen u. eindrücke. — E. Prescott Hammond, Lydgate's Prologue to the *Story of Thebes.* — Schlutter, Zur frage des keltischen ursprungs von ae. *gafol.* — Stefanović, Zur Geat-Hilde-episode im *Deor.* — Schlutter, Altenglisches aus Schweizer handschriften. — Schlutter, Altenglisches aus Leidener handschriften.

Anglia, Beiblatt. **23, 3—9** (März bis Sept. 1912).

Archiv für das studium der neueren sprachen und literaturen. **128, 1. 2** (April 1912): Neuendorff, Das gedicht auf den tod Eadweards des Märtyrers, 979, u. einige verwandte gedichte. — Max Förster, Beiträge zur mittelalterlichen volkskunde. VI. — Carleton Brown, The "Pride of life" and the "Twelve abuses". — Frank Miller, The Glenriddell ballad ms. — Kleinere mitteilungen. — Beurteilungen und kurze anzeigen. — **128, 3. 4** (Juni): Förster, Beiträge zur mittelalterlichen volkskunde. VII. — Arvid Gabrielson, Guischart de Beauliu's debt to religious learning and literature in England. — Kleinere Mitteilungen etc.

Beiträge zur geschichte der deutschen sprache und literatur. **37, 3** (1. Juli 1912): Kluge, Vorgermanische rekonstruktionen und grundformen.

Germanisch-romanische monatsschrift. **4, 2** (Februar 1912): Götze, Begriff und wesen des volkslieds. — Eckhardt, Die reformation im spiegel des gleichzeitigen englischen dramas. — **4, 3** (März): Krüger, Zur neubenennung grammatischer begriffe, im besondern solcher der englischen sprachlehre. — **4, 4** (April): Schröer, das problem und die darstellung des "Standard of Spoken English". — **4, 5** (Mai): Schönfeld, Der altgerm. lautstand zu anfang unserer zeitrechnung. — Schröer, Das problem und die darstellung des "Standard of Spoken English". — **4, 6** (Juni): Schücking, Primitive kunstmittel u. moderne interpretation. — Daenell, Zur literatur über die Vereinigten staaten von Amerika. — **4, 7** (Juli): Blümel, Die Rutzsche lehre vom zusammenhang der sprache und des gesangs mit der körperhaltung. — **4, 8/9** (Aug., Sept.): Scherm, Das wesen der neuen Masks unter Heinrich VIII. von England. — **4, 10** (Okt.): Aronstein, Die hexen im englischen renaissancedrama. I.

Indogermanische forschungen. **30, 1. 2** (14. März 1912): Holthausen, Etymologien. — **30, 3. 4** (24. Mai): E. Björkman, Neuschwed. *gosse* 'knabe, junge', eine semasiologisch-methodische studie. — O. Jiriczek, *scepen* in Cædmons Hymnus Hs. N. — **30, 5** u. Anzeiger (16. Okt.).

Literaturblatt für germanische und romanische philologie. **32, 3—9** (März bis Sept. 1912).

Modern Language Notes. **27, 3** (March 1912): Calderhead, In Defense of "E. K.". — Sam. Moore, The New Chaucer Item. — Reviews. — Correspondence. — **27, 4** (April): Bright, The relation of the Cædmonian *Exodus* to the Liturgy. — Curme, Adjective or Adverb? — Forsythe, Some Parallels to Passages in *The First Part of Jeronimo.* — McKnight, Contributions to the *NED.* — Reviews etc. — **27, 5** (May): Tupper, The Cynewulfian Runes of the Religious Poems. — **27, 6** (June): Hastings, Errors and Inconsistencies in Defoe's *Robinson Crusoe.* — Scholl, The Gardener's Art in the *Winter's Tale.* — F. A. Wood, Some English Blends. — Wells, Henry Fielding and *The Crisis.* — Bright, An Idiom of the Comparative in Anglo-Saxon. — Bruce, Spenser's *Faerie Queene,* Book III, Canto VI, St. 11 ff. and Moschus's Idyl, *Love the Runaway.* — Reviews etc.

Modern Language Review. **7, 2** (April 1912): Barnouw, Chaucer's *Milleres Tale.* — *Elegy on the Death of King Edward I.* From a new MS. By W. W. Skeat. — Kastner, The Italian Sources of Daniels *Delia.* — Baker, An Anglo-French Life of Saint Osith, III. — Texts. — Miscellaneous Notes. — Reviews. — Minor Notices. — **7, 3** (July): Williams, The Date and Authorship of *Jacke Jugeler.* — Adams, Notes on Ben Jonson, from a Seventheenth Century Common Place Book. — Kastner and Audra, Some Unpublished Poems of Drummond from the Hawthornden MSS. — Classen, On the Pronunciation of *s* in Germanic. — Mayhew, On some Etymologies of English Words. — Toynbee, The Centenary of the Completion of Cary's Dante. — Steeves, 'The Athenian Virtuosi' and 'The Athenian Society'. — **7, 4** (October): Moore, The Prologue to Chaucer's *Legend of Good Women* in Relation to Queen Anne and Richard. — Ward, Richardson's Character of Lovelace. —

Mayhew, On some Etymologies of English Words. — Hughes, Shelley's *Witch of Atlas*.

Modern Philology. **9, 4** (April 1912): Kittredge, Chaucer's Discussion of Marriage. — F. A. Blackburn, Note on Beowulf 1591—1617. — J. A. Adams, Lordinge (alias "Lodowick") Barry. — **10, 1** (July): Matzke, The oldest Form of the Beves Legend. — Stoll, Criminals in Shakespeare and in Science.

Neueren sprachen, Die. **19, 10** (Febr. 1912): Rambeau, Aus und über Amerika. — **20, 1** (April): Prieß, Die grundlagen des neusprachlichen reformunterrichts. — Berichte etc. — **20, 2** (Mai): Eckermann, John Galsworthy. — Olivero, Music and Moonlight d'Arthur O'Shaughnessy. — Besprechungen etc — **20, 3** (Juni): Rambeau, Aus und über Amerika (forts.). — **20, 4** (Juli): Savory, Henry Sweet. — Rambeau, Aus und über Amerika (forts.). — Ehrke, Die neue Anglistik und das neue England. — **20, 5** (Aug.): L. Tesson et J. Geddes, Quelques aperçus du mouvement de réforme de l'enseignement des langues vivantes aux États Unis.

Neuphilologische mitteilungen (Helsingfors). **1912, 1/4** (15. März): Jubiläums-nummer. — **5/6** (16. Okt.): Bendz, Notes on the Literary Relationship between Walter Pater and Oscar Wilde.

Publications of the Modern Language Association of America. **27, 1** (March 1912): Cunliffe, Modern Thought in Meredith's Poems. — Withington, *The Letters of Charlotte.* An Antidote to *Die leiden des jungen Werthers.* — Fr. B. Young, *The Triumphe of Death*, translated out of Italian by the Countesse of Pembrooke. — W. R. Mackenzie, A New Source for *Mankind.* — H. S. V. Jones, The Clerk of Oxenford. — **27, 2** (June): R. A. Law *Richard III*, Act. I, sc. 4. — S. Moore, Patrons of Letters in Norfolk and Suffolk, c. 1450. — W. W. Lawrence, The Haunted Mere in Beowulf. — J. L. Tynan, The Influence of Greene on Shakspere's Early Romance. — **27, 3** (Sept.): R. D. Havens, Romantic Aspects of the Age of Pope. — K. Campbell, The Poe Canon. — C. F. McIntyre, the Later Manner of Mr. Henry James. — J. H. Hanford, Suicide in the Plays of Shakespeare.

Revue Germanique. **7, 1** (Janv., Févr. 1911): Thomas, le sentiment de la nature dans Milton. — Ruyssen, Le Théâtre anglais. — **7, 2** (Mars, Avril): M. Cazamian, Un Poète irlandais: W. B. Yeats. — **7, 3** (Mai, Juin): Michaud, L'Art de Henry James. — Kont, Shakespeare en Hongrie. — Aynard, Notes inédites de Coleridge. — Koszul, Le Roman Anglais. — **7, 4** (Juillet, Août): Minckwitz, Traductions classiques d'Élisabeth Barrett Browning. — De Perott, The Knight in the Burning Rock. — Koszul, Notes sur la critique littéraire anglaise. — Delattre, La Poésie Anglaise. — **7, 5** (Nov., Déc.). — **8, 1** (Janvier, Févr. 1912): Danchin, Études critiques sur Christophe Marlowe. En marge de la seconde partie de *Tamburlaine.* — Koszul, Roman anglais.

Scottish Historical Review. No. **35** (April 1912): Neilson, The Monuments of Caithness. — Gibb, Helenore, or the Fortunate Shepherdess. — **36** (July): Robb, Student life in St. Andrews before 1450.

Zeitschrift für deutsche wortforschung. **13, 4** (März 1912). — **14, 1. 2** (Aug.). — Beiheft zum 14. band: Schirmer, Der wortschatz der mathematik (1912).

Zeitschrift für französische sprache und literatur. **39, 1** u. **3** (18. März 1912): Abhandlungen.

MISCELLEN.

OF AND THE GENITIVE CASE IN LATE OLD ENGLISH.

In my Critical Contributions to Early English Syntax I, pp. 5 ff.[1]) I have shown how the preposition *of* already in Old English was gradually acquiring the senses we find fully developed in the Middle English period. About 1150 it had become a regular substitute for the genitive case. I shall here add some new examples illustrating its growth.

OE. *of* introduced the agent in the passive, but its instrumental use was apparently limited (see Contrib. pp. 7 f.). In the following example the former application is not far off: Holy Rood 16, 9 *of heom moniȝæ wundræ iwordene beođ*. 'by them (*i. e.* the roods) many wonders have been wrought'. The primary sense 'out of' is still perceptible in ib. 4, 18 *eower þurst ibæteđ of þisse haliȝe watere,* 'assuage your thirst with this holy water'. But Beow. 1432 *Sumne Gēata lēod of flānbogan feores getwǣfde* leaves no doubt of the thoroughly instrumental meaning. I still quote Peri Didax. 3, 12 *Escolafius [ȝemetta] empiricam, þæt is ilæcnunga of læcecrafta* 'Esculapius invenit empiricam, que est farmaceuticum'. 'Full of' also appears in Northumb. Gloss John XIX 29 *full of æcced* 'aceto plenum' (twice), where the West Saxon version reads *full aisiles.*

Of gradually supplants prepositions denoting 'where': Peri Didax. 7, 12 *Wiđ tobrocenum heafod odder gewundedum þe of þan wætan byđ acenned of þan heafode: Nim betonica.* etc., '. . . vulnera que ex humore nascuntur *in* capite', perhaps influenced by *acennan of;* Peterb. Chron. 1103 *wæs gesewen blod of eordan.* There has scarcely been any confusion with *on*[2]).

[1]) Videnskabs-Selskabets Skr. II, Christiania 1908.

[2]) An early instance of *o* for *of* occurs in Peri Didax. 51, 30 *ȝif þæt blod utwealle oþan heafode,* compare some lines below: *loca hwær* (ubi) *þæt blod utwealle . . . ȝif þat blod of þara ceolan* (de gula) *utwealle.* In the same text,

The Elucidarium (about A. D. 1092?) p. 92[1]) has an interesting example of a partitive-possessive use: *calle þa þe ʒefylled þa ten bebodan of þære æ,* where the Latin text reads *decalogum legis.*

In a paper on French words in English after 1066[2]) I have suggested that *Maies monde, Iunies monde, Iulies monde,* used by the first Peterborough scribe[3]), do not originally contain the English genitive ending *-es,* but a weakened form of the Latin ending *-us,* as seen *e.g.* in *Iulius monað,* Menol. 132. Latin names frequently have *-es* in the genitive case, while *-us* is kept in the nominative: Land Chart. p. 251 *Sedulies boc.* Sax. Chron. F 995 (Plummer, p. 130) *on Agustines dage & on Laurenties, Mellites, Iustes.* but some lines above in the nominative *Agustinus, Mellitus, Iustus,* ib. 1041 *S. Valentines heafod.* Sax. Chron. A 449 has *Ualentines* in the nominative for *Valentinus* (E), but this cannot be a weakened form. The first Peterborough scribe several times writes *on Auguste* and the like[4]), consequently 1107 *to Augustes anginne,* but 1013 *toforan þam monde Augustus* (*-us* contracted).

Instances from the Transition Period being very scarce, it is difficult to draw conclusions, but if, as the last example seems to indicate, the word *month* favoured the traditional Latin ending, it is still more probable that *Iulies monde* was derived from *Iulius monað.* The *-s* paved the way for an important syntactical change. The notion of an appositive genitive might be introduced by the analogy of *hlafmæssan dæg,* Menol. 140, *emnihtes dæg,* ib. 175, 180, similarly Orm 1910 *Ʒoless monaþþ,* ib. 1901 *Marchess nahhtess, Marchess daʒhess.* It seems, after all, that *Iulies monde* in the Peterb. Chron. was already meant to be a genitive construction[5]).

At the same time *of,* encroaching on *æt* and *on* is used to express an appositive genitive with names of places as in *þet land of Sempigaham,* just as *de* is used in French and Low Latin, *e. g.* Bede III 7 (p. 140) *uenit in prouinciam de Hibernia.*

---

as also in the Cod. Winton., *of* is frequently put for *op.* This confusion explains the passage in Wint. Reg. Ben. 31, 14 *ne ic ne ferde on michele þinga ne ic of wunderlican þingan me ne bestag,* 'neque ambulavi in magnis neque in mirabilibus super me': exalt myself to wonderful things.

[1]) Published by M. Förster in the Furnivall Miscellany, Oxford 1901.

[2]) Modern Language Notes 24, 214 ff.

[3]) In the annals for 1080, 1110, 1115.

[4]) Annals 685, 678, 1097 1106.

[5]) The assumptive construction is still used in Mid. E.: *March moneth,* Rich. C. de L. 2031 (Mätzner, Gram. III, p. 336).

In OE. the appositive genitive was mostly felt as a common possessive genitive, and rarely used otherwise (see Contrib. p. 25 and p. 27), while it has become a prominent feature of Modern English syntax, expressed by *of: the month of July, the city of Rome, the battle of the Nile.* The extended use seems to date back to the beginning of the twelfth century.

Von has become a usual substitute for the genitive case in German dialects. Norwegian dialects prefer *til* or *aat*, but it is noteworthy that some of them, especially the dialect of Telemarken, approach English in making an extensive use of *af*, as in *boki af Kari* 'Kari's book' [1]).

Christiania (Norway). A. Trampe Bödtker.

ÜBER DEN RHYTHMUS DER *AND*-VERBINDUNGEN IM ENGLISCHEN.

Bei fortgesetzter lektüre sind mir die nachfolgenden weiteren beispiele von *and*-verbindungen mit dem 'aaa'a oder –́ ∪ ∪ –́ rhythmus aufgestoßen. Selbstverständlich ist auch durch diese vermehrung der gegenstand bei weitem nicht erschöpft, und deshalb muß ich vorläufig sowohl auf eine ordentliche klassifizierung wie auf eine eingehende betrachtung des vorliegenden materials verzichten, welche beide ich jedoch später vorzunehmen hoffe. Behufs der zu unternehmenden arbeit werden weitere beispiele von andern lesern mir sehr willkommen sein. Einstweilen sei hier nur erwähnt, daß die in frage stehende betonungsweise eigentlich nicht durch –́ ∪ –́ ∪, sondern durch ∪ ∪ –́ ∪ veranschaulicht werden sollte, wie aus Sweets auseinandersetzung in seinem *New English Grammar* hervorgeht. § 923 heißt es:

> Group-compounds formed by joining together two nouns by the conjunction *and* or a preposition — generally *of* — throw the stress on to the second element, as being the modifying one. The following are examples of *and*-groups:
>
> *cup and ·saucer, knife and fork, bread and butter*
>
> When other parts of speech are joined together in this way, they keep even stress: *·now and ·then, to and fro, more and more, five and twenty, black and tan. Or*-groups have even stress when the *or* is a strong alternative, as in *·sooner or ·later*, the stress being thrown back when the *or* is weak, as in *an ·hour or so, a step or two.*

---

[1]) Severin Eskeland, Reglar og rettleidingar, Christiania 1909, p. 48.

Weiter ist abermal hervorzuheben, daß in einigen dieser verbindungen die wortfolge durchaus keine feste ist und mit der zeit zu wechseln scheint. So findet sich neben dem *body and mind* aus meiner ersten kleinen sammlung auch *mind and body* und neben *body and soul* im NED. auch *soules and bodies* (i. v. *body*).

Besonders lehrreich in dieser beziehung ist das *Times Educational Supplement* vom 9. Februar 1912. In einer zuschrift schreibt Rugbeiensis darin regelmäßig *Latin and Greek*, wie zb. *the subject of the retention of Latin and Greek, where Latin and Greek are taught, those who teach Latin and Greek.* In einer dieser zuschrift einverleibten anführung aber aus einem aufsatz von prof. Conington aus dem jahre 1868 heißt es:

> This is a ground for preference which every dead language has; but *Greek and Latin* have more.

Auch aus dem NED. stellt sich heraus, daß der sprachgebrauch in verschiedenen zeiten ein schwankender ist, denn aus 1534 wird zitiert *bothe latyn and greke*, aus 1700 *Graec and Latin.* Hat sich der heutige sprachgebrauch endgültig für den –́ ⏑ ⏑ –́ im fraglichen falle entschieden?

Mit freier wortfolge kommen weiter in betracht:

facts and fancies neben *fancies and facts;*
town and country neben *country and town;*
between thumb and finger neben *between finger and thumb;*
(play) at even and odd neben *at odd and even;*
heat and burden[1]) neben *burden and heat;*
rice and curry neben *curry and rice;*
cut and shuffle neben *shuffle and cut;*
ham and chicken neben *chicken and ham;*
food and shelter neben *shelter and food.*

Wie willkürlich einige schriftsteller mit diesen oder derartigen verbindungen wirtschaften, erhellt aus Richard Whiteing's *No. 5 John Street* XXI. Obgleich es in allen wörterbüchern heißt *it is not all beer and skittles*, schreibt Whiteing nichtsdestoweniger *they had no time for skittles or beer.*

Angesichts solcher tatsachen und des aus dem oben und früher gesagten hervorgehenden wage ich es nicht, mich für die feste wortfolge in den untenstehenden beispielen zu verbürgen, wenngleich der –́ ⏑ ⏑ –́ rhythmus hier der beliebteste —, das heißt der jetzt beliebteste — zu sein scheint. Ich bitte um verzeihung für das bunte durcheinander:

[1]) Dies ist die gewöhnliche wortfolge.

butter and cheese;	*(the relations of) master and man;*
butter and eggs;	*(much) labour and pain;*
bacon and eggs;	*(for all your) labour and care;*
coffee and milk;	*the pillars and props of . . .;*
callops and eggs;	*powder and shot;*
currants and plums;	*powder and ball;*
pastry and sweets;	*the manners and tone of . . .;*
mustard and cress;	*face peril and death;*
bubble and squeak;	*with scorn and contempt;*
livers and lights;	*[with finger on lip];*
winkles and gin;	*without my will ond consent;*
apples and pears;	*[without fee or reward];*
laughter and tears;	*give and bequeath;*
vixen and cubs;	*stumble and fall;*
mother and child;	*hunger and thirst after . . .;*
baby and nurse;	*fingers and toes [pflanzenname]*
uncles and aunts;	*(a steady grind of) body and brain;*
filly and foal;	*friendly and frank;*
needle and thread;	*(his rise was) steady and sure;*
motion and point;	*quiet and still;*
(go off) hammer and tongs;	*facile and easy;*
(hold one to it) buckle and thong;	*tidy and neat;*
mitre and key;	*even and quit;*
iron and fire;	*(a study in) silver and blue;*
timber and room;	*(a garden of) yellow and gold;*
fuel and light;	*(work) early and late;*
paper and ink;	*now and again;*
name and address;	*(those) for and against . . .;*
(the relation between) master and man;	*many and good.*

Mr. Cornelis (Java). F. P. H. Prick van Wely.

BERICHTIGUNG.

(Zu *E. St.* 45, 115ff.)

Zu Helene Richters rezension meines buches *Byron und der Kosmos* in der *DLZ.* (1. Juni 1912) habe ich geschwiegen, obschon ich darin mein buch nicht wieder erkannt habe, — ohne zu übersehen, daß die besprechung im grunde wohlwollend war. Aber zu der besprechung des genannten buches sowie von *Die persönlichen beziehungen zwischen Byron und den Shelleys* in dieser zeitschrift kann ich nicht ganz schweigen.

Nichts lag mir ferner, als »mit aller anstrengung« den »nachweis zu erstreben, daß Byron gelehrt war,« oder von einem studium Herschels usw. durch Byron »als sachverständigem« zu reden!

Ich glaube dargetan zu haben, daß durchaus populäre theorieen (vgl. zb. s. 24f.) auf Byron eingewirkt haben (vgl. zb. s. 124), daß er ua. daraus den »wohldurchdachten aufbau eines wahrscheinlichkeitsbildes« im *Cain* geschaffen (s. 126), diese und jene lehre »originell verwertet« habe (s. 138). Ich weiß nicht, ob das nach »studierlampe und buchgelehrsamkeit riecht«;

nichts wäre verkehrter, als eine solche auffassung Byrons! — Ich glaube ferner dargetan zu haben, daß Byron, als suchender, sich seinen »weg ergrübelt« hat (s. 176 — nicht ein »belangloser satz«, sondern geradezu ein höhepunkt!! —), im streben nach erkenntnis, in bitterem ringen mit seiner jugendreligion; aber auch das kann ich nicht als buchgelehrsamkeit empfinden. — Ich habe ferner ein stück von B.s geistiger entwicklung aufzuzeigen versucht. Entwicklung aber ist Fortschreiten. Daher habe ich gesagt (s. 13): meine aufgabe ist es, »sein tiefstes denken und suchen zu verfolgen, vom ersten stammeln bis zu beruhigenderer erkenntnis«. Es ist mir daher auffallend, daß H. R. anstoß daran nimmt, daß ich die briefstelle aus dem jahre 1808 mit angeführt habe (s. 18), wo B. sagt, daß er von astronomie usw. »mehr gelesen habe«, als er »verstehen könne«. »Dies,« sagt H. R., »scheint eher das gegenteil von dem zu beweisen, was E. damit bekräftigen will.« Welche erstaunliche verkennung! Ich habe damit zeigen wollen, wie B. 1808 noch weit davon entfernt war, so über astronomie zu denken, wie er es zb. 1823 tat! (Vgl. s. 176). — Mein vorsatz war nicht nur, »B.s konkrete erkenntnis zu beleuchten,« sondern deren anwendung in seiner dichtung darzutun: dies zu können, war mir eine freude; aber H. R. scheint das als ein halb unwillig gemachtes zugeständnis an B.s »dichterphantasie« aufzufassen?! Wer das, was ich über *Cain* und *Heaven and Earth* ua. in dem buche sage, gelesen hat, wird sich mit mir über die seltsame ansicht H. R.s nicht wenig wundern müssen. — Für das, was ich über die widerspiegelung der zeitgedanken bei B. neues vorgebracht habe, scheint H. R. keine anerkennung zu haben; jene feststellungen sind nicht der geringste teil der arbeit gewesen! —

Was *Die persönlichen beziehungen* usw. betrifft, so muß ich zunächst die kritischen anmerkungen, die H. R. als »charakteristisch« anführt — es sind auch solche von mehr gewicht vorhanden — rechtfertigen. Und ich kann es.

1. Moore sagt, B. habe an Sh. geschrieben, *earnestly requesting to see him*. Dies gab H. R. wieder: *B. habe Sh. »noch einmal sehen wollen«*. Das ist eine ungenaue übersetzung Moore's, die einen unrichtigen — sentimentalen — eindruck hervorruft, der nicht stimmt. H. R. sagt jetzt selbst, B. habe Sh. dringend aufgefordert, *ihn zu besuchen*. Da ist ein unterschied, und dies ist die richtige übersetzung des *to see him*.

2. H. R. hat (Shelley), s. 547, nur gesagt, daß Sh. schrieb, er habe für Allegra *keinen besseren aufenthalt* [in Toskana] *vorzuschlagen gewußt, als* [es] *Bagna Cavallo* [in der Romagna war]. Sie sagt aber nichts davon, daß im selben briefe Sh. ernstlich eine verbringung Allegras nach Pisa ins auge faßte (vgl. Dowden, II. s. 434 f.). Darum handelte es sich (s. 53 m. arb.).

3. H. R. sagt (s. 601): *Im spätsommer 1821 und im Februar 1822 hatte Sh. ausflüge in die bucht von Spezzia gemacht, die ihn derartig entzückte, daß er beschloß, den nächsten winter dort zuzubringen.* Ich habe festgestellt, daß schon, nachdem Sh.s kreis in Pisa kaum dort versammelt war, ausgemacht wurde, im nächsten sommer (1822) gemeinsam nach Spezzia zu gehen; als Wh. im Februar 1822 dorthin reiste, geschah es schon in der festen absicht, dort wohnungen zu mieten (vgl. m. arb., s. 94). Das wird niemand aus H. R.s worten herauslesen.

Die anführung des zitates aus Dowden II, s. 432 (H. R., Rezension,

s. 118 anm. 1), erweckt den anschein, als hätte ich das übersehen: es steht an hervorragender stelle, ende kap. 4, s. 71.

Auch anderes hätte H. R. nicht besonders hervorzuheben gebraucht (als hätte ich es nicht gewürdigt), wenn sie billigerweise mein vorwort zum ausgangspunkt ihrer wertung meines buches genommen hätte. — Allerdings habe ich Shelley herb am heiligenschein berührt, durch dessen ausstrahlung Byron so oft schief beleuchtet wird. Ich wußte, daß das gewagt ist, selbst dann, wenn gar manche bisher unterdrückte oder nicht beachtete tatsache beigebracht wird, die das bild umfärbt. Eine »verkleinerung« Sh.s ist es für den Shelleyfreund, wenn man »verbitterung«, »kühle beobachtung«, »unredlichkeit« — auf grund der tatsachen — festzustellen die verwegenheit hat. Ein besonderes morallexikon kann man aber selbst für einen Shelley nicht aufstellen und ebensowenig für seine frau. — Wenn mich H. R. daher der »übertreibungen« und der »entstellungen« bezichtigt, so muß ich mich dagegen gebührend verwahren. Die tatsachen, die mir zur charakterisierung dienten, sind nicht umzustoßen, und sie waren für mein thema oft recht bedeutsam. Ich bin doch nicht schuld an Mrs. Shelleys allzumenschlichen extremen oder an Shelleys (auch von Dowden übrigens teilweise freimütig schon festgestellten) schwächen, deren darstellung mir nach H. R. nicht geglückt sein soll. Vgl. zb. zu Shelleys (allbekannter) nervosität m. arb., s. 101 f. — Wenn Shelley Byron sagte, ein pariser übersetzer übertrage für B. gegen bezahlung den *Faust*, während »der übersetzer« tatsächlich Claire Clairmont war, so ist das doch wohl eine unredlichkeit; usw. usw.

Noch eins: H. R. möchte zur charakteristik B.s das buch von Lovelace in den vordergrund stellen. Nach dem zusammenbruch der Lovelaceschen theorie und angesichts der gehässigkeit der Lady Byron, möchte ich mehr wert auf originalquellen legen, die auf diejenigen persönlichkeiten zurückgehen, die B. genau kannten und ihm wohlgesinnt waren. Und ich möchte ganz vorsichtig darauf hinweisen, daß aus diesen quellen sich doch wohl ergibt, daß es gerade mehr aristokratische naturen waren, die über B. ganz anders geurteilt oder (nb!) doch anders für ihn und mit ihm empfunden haben als der Shelleysche kreis; nämlich die gräfin Guiccioli, graf P. Gamba, lady Blessington, auch Th. Moore und ganz besonders Hobhouse. Gerade Hobhouses *Recollections*, im verein mit dem immer wieder erneuten verkehr H.s mit B. nach ihrem langen beisammensein im orient, haben in mir den eindruck verstärkt, daß ich nicht fehl gegangen bin, in B.s wesen eine seite als besonders bemerkenswert anzusehen, nämlich eine große umgänglichkeit und gutwilligkeit da, wo er den lord nicht unnötig hervorkehrte oder wo er nicht gereizt wurde, und wo man ihn zu verstehen suchte. Nicht umsonst hat auch der seebär Trelawney, als es zu spät war, melancholisch geschrieben: *With all his weakness . . . I loved him.*

Shelley sagt von der pisaner gesellschaft — und man hat es ihm immer wieder nachgesprochen —: *Lord Byron is the nucleus of all that is hateful and tiresome in it.* Hobhouse aber ruft aus: *God bless him!* und: *God bless him again!* — Sehr wohl in betracht zu ziehen ist doch auch, daß das sprunghafte in B.s wesen in den unparteiischen darstellungen aus Griechenland (1823—24) gar keine rolle mehr spielt, und daß seit 1819 Byron überhaupt als ein viel abgeklärterer mensch erscheint als 1815—16, wo er zweifellos eine

schwere krise durchgemacht hat (vgl. Hobhouse). Lovelaces darstellung beruht aber gerade auf mitteilungen aus dieser zeit. Sie charakterisieren daher keineswegs den Byron in Pisa und Genua (1822—23).

Straßburg. M. Eimer.

ERWIDERUNG.

Da die beiderseitigen schriften jedem sachverständigen zur selbstbeurteilung vorliegen, halte ich es für gänzlich unfruchtbar, auf die »Berichtigung« des herrn dr. Eimer nochmals zurückzukommen.

Wien. Helene Richter.

ANKÜNDIGUNG VON ARBEITEN.

Nur arbeiten, deren fertigstellung gesichert ist, sollten hier angekündigt werden Um einsendung der fertigen arbeiten wird gebeten.

Professor dr. John Koch bereitet eine ausgabe von Chaucers *Canterbury Tales* auf grund der Ellesmere-handschrift vor, die in Hoops' »Englischer textbibliothek« erscheinen wird.

J. K. Rasmussen, *Die sprache John Audelays*. Bonner dissert.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Der ordentliche professor der englischen philologie an der universität Bonn, Geheimer regierungsrat dr. Moritz Trautmann, ist am 1. Oktober in den ruhestand getreten.

Am Sonntag, den 6. Oktober, kurz vor mitternacht starb der altmeister der englischen etymologie, professor dr. Walter Skeat, im 77. lebensjahr (er war am 21. November 1835 in London geboren). Sweet und Skeat im selben jahr dahingerafft — das sind zwei schwere verluste für die englische philologie!

Sir Arthur Quiller-Couch, der bekannte romanschriftsteller, dichter und essayist »Q«, ist vom könig von England zum 'King Edward VII. Professor of English Literature' an der universität Cambridge ernannt worden. Der lehrstuhl ist auf grund einer schenkung von £ 20 000, die Sir Harold Harmsworth der universität vor zwei jahren machte, neu geschaffen worden. Die ernennung steht der krone zu. Das jährliche gehalt ist £ 800. Prof. Quiller-Couch, der in Oxford studiert und vom Trinity College graduiert hat, wohnte seither zu Fowey in Cornwall, das er als Troy Town in seinen büchern verherrlicht hat.



